P II 507 (d)

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria teatru, muzică, cinematografie

TOMUL 37
1990

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor șef: ION ZAMFIRESCU

Redactor șef adjunct: LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

Membri: LILIANA ALEXANDRESCU-PAVLOVICI (Amsterdam), GEORGE BANU (Paris), MANUELA CERNAT, OCTAVIAN LAZĂR COSMA, CLEMANSA-LILIANA FIRCA, DANIELA GHEORGHE, STERE GULEA, GEORGE LITTERA, TITUS MOISESCU FLORIAN POTRA, ION TOBOȘARU, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU

Secretar științific de redacție: DANIEL SUCEAVA

Secretar de redacție: DANIELA ARȚĂREANU

La revue STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, seria Teatru, Muzică, Cinematografie (Études et recherches d'histoire de l'art, série Théâtre, Musique, Cinéma) paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ROMPRESFILATELIA, SECTORUL EXPORT-IMPORT PRESA, P. O. BOX 12—201, telex 10376 prsfi r, Calea Griviței 64—66, București, România. En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.
În țară, revistele se pot procura prin poștă pe bază de abonamente. Prețul unui abonament este de 35 lei.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa: Institutul de istoria artei, Calea Victoriei 196, București, R-71101, c.p. 22—129, sector 1.

APARE O DATĂ PE AN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

P4 507 (d)

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 37 1990

SUMAR

STUDII

OZANA ALEXANDRESCU, Penticostarul în manuscrise muzicale de tradiție bizantină 3

GHEORGHE C. IONESCU, Prohodul — Laudele îngropării Domnului. Studiu comparat 17

★

GEORGE CHIRIȚĂ, Relativism temporal și repere teoretice în teatrul românesc contemporan 41

CERCETĂRI ȘI DOCUMENTE

IOLANDA BERZUC, Semnificații ale timpului și spațiului în drama cehoviană 53

ION CAZABAN, Revelația unui dramaturg într-un spectacol memorabil: Fernand Crommelynck la Compania Bulandra 57

EUGEN GLÜCK, Documente românești în arhiva națională a așezămîntului „Richard Wagner" din Bayreuth 63

TITUS MOISESCU, Contribuții documentare la biografia lui Ilarion Cocișiu 75

CRONICA VIEȚII ȘTIINȚIFICE

Moștenire pentru viitor: patrimoniul muzical național (Titus Moisescu) 109

RECENZII

MIHAI MĂNIUȚIU, *Cercul de aur* (Ion Cazaban) 113

* * * *Secolul cinematografului* (Olteca Vasilescu) 114

Cărți intrate în Biblioteca Institutului de istoria artei (ianuarie—octombrie 1990) (Maria Anghelescu) 117

Indicele analitic al revistei „Studii și cercetări de istoria artei", Seria Teatru, Muzică, Cinematografie XXVI—XXXVI (1979—1989) 119

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII

PENTICOSTARUL ÎN MANUSCRISE MUZICALE DE TRADIȚIE BIZANTINA

de OZANA ALEXANDRESCU

1. NOȚIUNI PRELIMINARE

Pentru definirea noțiunii de Penticostar ca termen generic este necesară stabilirea etimologiei cuvîntului și a derivatelor de ordin lingvistic ale termenului. În limba greacă, πεντήκοντα (num. card.) înseamnă 50 și πεντηκοστός-ή-όν (num. ord.) al 50-lea, de aici ἡ πεντηκοστὴ ἡμέρα a 50-a zi. Ἡ πεντηκοστή (ἡμέρα) sau τῆς πεντηκοστῆς ἑορτῆς este denumirea greacă pentru sărbătoarea Cincizecimii (a celor 50 de zile) sau a Rusaliilor, cum mai este denumită sărbătoarea celei de a cincizecea zi de la sărbătoarea Paștilor.

În limba română, termenul de Penticostar definește două noțiuni. Prima este cea care desemnează o perioadă liturgică (cea cuprinsă între sărbătoarea Paștilor și a Cincizecimii-Rusaliilor), denumită în cultul ortodox perioada Penticostarului. A doua accepțiune a noțiunii de Penticostar este echivalentul termenului grec πεντηκοστάριον și desemnează o anumită categorie de carte liturgică, culegere de texte destinată oficiului religios în perioada Penticostarului. În cadrul aceleiași accepțiuni de Penticostar-carte liturgică, se încadrează și culegerea de cîntări cuprinzînd melodii specifice care se practică în această perioadă. În muzica veche de tradiție bizantină, pînă la reforma lui Chrysanth de Madyt din anul 1814, culegerea de cîntări — Penticostarul muzical — se întîlnește numai în manuscrise.

În prefața ediției grecești a Penticostarului, din 1836, Bartholomaios Koutloumousianos oferă încă o explicație a denumirii de Penticostar pentru cartea liturgică, precizînd că în oficiul sărbătorilor din perioada Penticostarului unele tropare se cîntă precedate de primul verset al Psalmului 50 al lui David. De la acest verset al Psalmului 50, repetat ca element de legătură între diferite tropare, acestea se mai numesc și „penticostare", și de aici extinderea denumirii de Penticostar asupra cărții liturgice.

2. PENTICOSTARUL — PERIOADĂ LITURGICĂ

Perioada liturgică a Penticostarului ca interval de 50 de zile își are originea în antichitatea Orientului Apropiat. Civilizația accadiană și a Mesopotamiei de Nord avea un calendar structurat pe perioade de 50 de zile. Acest an pentecontadic a fost și cel mai vechi calendar ebraic[1]. În

[1] Eric Werner, *The Sacred Bridge*, London — New York, Columbia University Press, 1959, p. 74.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 37, P. 3—18, BUCUREȘTI, 1990

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

primele secole ale erei creştine, organizarea anului ecleziastic şi fixarea sărbătorilor celebrate de noul cult au ridicat probleme bisericii, datorită confluenţei a patru calendare : cel oficial iudaic-talmudic, vechiul an ebraic, ordinea calendarului liturgic de la începuturile creştinismului, la care s-a adăugat introducerea sistemului iulian şi gregorian. În cele din urmă, anul bisericesc ortodox a fost rezultatul unui fenomen de pseudomorfoză a celor două calendare ebraice [2].

Separarea definitivă a anului ecleziastic creştin de calendarul liturgic iudaic a fost hotărîtă la conciliul de la Niceea din anul 325 [3]. Totuşi, nici în secolul al IV-lea, biserica nu ajunsese la stabilirea precisă a unor sărbători şi la fixarea intervalelor dintre ele, deoarece anul ecleziastic creştin nu se suprapunea calendarului liturgic iudaic. Cultul creştin a preluat numai unele dintre sărbătorile iudaice, acestea fiind supuse unor reinterpretări privind sensul, semnificaţia şi conţinutul lor în concordanţă cu specificul noului cult. Printre sărbătorile preluate se înscriu şi cele două momente de mare importanţă în anul ecleziastic creştin : sărbătoarea Paştilor şi cea a Rusaliilor. Mărturiile referitoare la sărbătoarea Pentecostei (a Cincizecimii) atestă vechimea acestei sărbători. Tertulian (secolul al III-lea) socoteşte ziua Pentecostei ca fiind o sărbătoare la fel ca şi cea a Paştilor : „Paschae diem significat et Pentecostes qui est proprie dies festus. Eadem immunitate a die Paschae in Pentecosten usque gaudeamus" [4]. Acelaşi autor consideră perioada pascală de 50 de zile, de la sărbătoarea Paştilor pînă la Pentecostă, ca o singură perioadă liturgică „latissimum spatium" (De baptismo CXIX). Eusebiu, episcop de Cezareea între anii 313 şi 340, socotit ca fondatorul istoriografiei ecleziastice, în lucrarea sa *De solemnitate paschali*, consideră sărbătoarea Pentecostei (a Cincizecimii) ca fiind finalul întregii perioade de sărbătoare pascală [5]. Se mai relatează însă despre o sărbătorire dublă în cea de a 50-a zi de la Paşti : Pentecosta şi sărbătoarea Înălţării, τῆς τεσσαρακοστῆς τῆς ἀναλήψεως), fixată în cea de a 40-a zi de la sărbătoarea Paştilor. Pornind de la termenul τεσσαρακοστὴ ἡμέρα (a 40-a zi), au apărut confuzii referitoare la fixarea acestei perioade şi, totodată, şi a recunoaşterii ei în anul ecleziastic, deoarece exista o altă perioadă de 40 de zile premergătoare sărbătorii Paştilor, echivalentă cu perioada postului mare. Spre sfîrşitul secolului al IV-lea s-a fixat sensul termenilor Quadragesima şi al echivalentului său grec τεσσαρακοστή. De asemenea, sărbătorile care se suprapuneau — Înălţarea şi Rusaliile (Pentecosta) — s-au fixat ca sărbători distincte. Din aceeaşi perioadă (aproximativ anul 385) datează şi relatarea călugăriţei Etheria, aflată în pelerinaj la Ierusalim. Descrierea ceremoniilor celebrate fastuos în acest important centru al noii religii se referă numai la sărbătoarea Pentecostei, fără a include şi pe cea a Înălţării, fapt care confirmă separarea definitivă a celor două sărbători la sfîrşitul secolului al IV-lea [6].

Perioada liturgică a Penticostarului continuă însă cu încă şapte zile după sărbătoarea Pentecostei (a Cincizecimii), pînă la Duminica tuturor sfinţilor.

Denumirea de Cincizecime, derivată de la πεντήκοντα, a luat în considerare numai zecile de zile, tot aşa cum traducerea Vechiului Testament, făcută de 72 de interpreţi, se numeşte Septuaginta (a celor 70) [7].

3. PENTICOSTARUL—CARTE DE CULT

Cartea de cult Penticostar este cartea destinată oficiului liturgic din perioada Penticostarului.

Este alcătuită din texte (stihiri, stihiri ale Învierii, tropare, irmoase, slave etc.) ce urmează a fi cîntate la diversele oficii liturgice (Vecernie, Vecernie mare, Litie, Utrenie, Liturghie) pentru toate sărbătorile cuprinse în intervalul de 57 de zile, de la Duminica Paştilor pînă la Duminica tuturor sfinţilor.

Sărbătorile care constituie conţinutul cărţii de cult a Penticostarului sînt următoarele :

Sărbătoarea Paştilor,

Duminica Antipasha sau a Tomii,

[2] *Ibidem*, p. 73.
[3] *Ibidem*, p. 76.
[4] Fernand Cabrol, Henry Leclercq, *Dictionnaire d'archeologie chrétienne et de Liturgie*, Paris, vol. XIV, 1938, col. 261.
[5] *Ibidem*, col. 266—267.
[6] Peregrinatio Aetheriae, ms. descoperit de J. F. Gammurini şi publicat la Roma în anul 1887. Apud : Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Himnography*, Oxford, 1961, p. 130, nota 1.
[7] Bartholomaios Koutloumousianos, *Penticostar*, Veneţia, 1836, Prefaţa.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Duminica a treia după Paşti, a Mironosiţelor,
Duminica a patra după Paşti, a Slăbănogului,
Înjumătăţirea cincizecimii, miercuri în săptămîna a patra după Paşti,
Duminica a cincea după Paşti, a Samarinencii,
Duminica a şasea după Paşti, a Orbului,
Înălţarea Domnului, joi în săptămîna a şasea după Paşti,
Duminica a şaptea după Paşti, a Sfinţilor Părinţi,
Duminica Cincizecimii, a Rusaliilor,
Duminica tuturor sfinţilor.

Pe lîngă aceste sărbători, în perioada liturgică a Penticostarului se întîlnesc uneori şi unele sărbători cuprinse în alte categorii de cărţi liturgice. Acestea sînt sărbătorile fixe care se întîmplă să se intercaleze printre cele ale Penticostarului, datorită faptului că sărbătoarea Paştilor şi toate celelalte sărbători ale Penticostarului nu au dată fixă.

Ediţia princeps a cărţii liturgice Penticostar în limba greacă este cea din anul 1544, tipărită la Veneţia de Ioan Antonio şi Petru de Nicolinis de Sabio [8]. Urmează Penticostarul apărut tot la Veneţia în anul 1552 din tipografia fraţilor Andrea şi Iacob Spinelli şi ediţia din 1568, probabil tipărită de aceiaşi Spinelli.

Ediţia din anul 1579 are următoarea însemnare: „Prezenta carte s-a tipărit la Veneţia la Iacob Leonghinos care conţine mai multe tropare, idiomele, canoane şi sinaxare care, adunate acum din mai multe cărţi bune, nu au mai figurat în alte Penticostare tipărite mai înainte de alţii" [9]. În Penticostarul lui Leonghinos au fost introduse pentru prima dată sinaxarele şi textele pentru sărbătoarea Ζωοδόχος πηγή (Izvorul tămăduirii), creaţii ale lui Nikifor Callistos Xantopoulos [10]. În prima jumătate a secolului al XVII-lea, începînd cu ediţia din 1600 şi pînă la cea din 1642, Penticostarele au apărut din tipografia fraţilor Antonio şi Petros Pinelli, la Veneţia. Au urmat cele 20 de ediţii apărute tot la Veneţia, începînd cu cea datată aproximativ anul 1681 pînă în secolul al XIX-lea (1832), tipărite de către Nikolaos Glykys, Nikolaos Saros şi fraţii Dimitrios şi Panos Theodosiu, toţi originari din Ianina [11]. Desigur, alte numeroase ediţii au continuat să apară pînă în epoca modernă.

O problemă importantă privind Penticostarul — carte liturgică se referă la conţinutul acesteia.

Din cercetarea Penticostarelor manuscrise muzicale, cît şi a Penticostarelor (texte) tipărite a reieşit o neconcordanţă privind alcătuirea cuprinsului. Şi anume, includerea în perioada Penticostarului a unor sărbători care aparţin perioadei Triodului: Simbăta lui Lazăr, Duminica Floriilor, Săptămîna Patimilor, premergătoare sărbătorii Paştilor.

Primele Penticostare tipărite, apărute în ţările române, ne oferă posibilitatea formulării afirmaţiei că în a doua jumătate a secolului al XVII-lea a intervenit o modificare în structura conţinutului acestei cărţi liturgice.

Penticostarul tipărit la Tîrgovişte în anul 1649, din comanda doamnei Elena, soţia lui Matei Basarab, este integral în limba slavonă şi se intitulează astfel: „Triodion, va se zică Tripesneţu al sfintei mari Pentecoste, Penticostarion care se numeşte Piatidesiatniţa" [12]. Cartea începe de la sărbătoarea Simbăta lui Lazăr, include Duminica Floriilor şi Săptămîna Patimilor, conţine oficiul pentru sărbătoarea Paştilor şi continuă cu celelalte sărbători din perioada Penticostarului. La Buzău, în anul 1701, „s-au tipărit din porunca prealuminatului Domn Ioan Constantin Basarab Voivoda" [13] un nou Penticostar. Acesta este slavo-român, conţinînd textele de la oficii în limba slavonă, indicaţiile tipiconale împreună cu sinaxarele în limba română şi începe de la sărbătoarea Paştilor.

Între Penticostarul slavonesc integral de la Tîrgovişte din anul 1649, care cuprinde şi sărbători incluse în perioada Triodului, intitulat Triod-Penticostar, şi cel slavo-român de la Buzău

[8] Emile Legrand, *Bibliographie hellénique ou description raisonée des ouvrages publiés en grec par des grecs aux XVe et XVIe siècles*, Paris, 1885, tome I, p. 263.
[9] Bartholomaios Koutloumousioanos, *op. cit.*, *Prefaţa*.
[10] *Ibidem*.
[11] *Ibidem*.
[12] Ioan Bianu şi Nerva Hodoş, *Bibliografia românească veche (1508—1830)*, vol. I *(1508—1716)*, Bucureşti, 1903, nr. 55, p. 179.
[13] *Ibidem*, nr. 124, p. 412.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din anul 1701, care nu mai conţine aceste sărbători, deci în acest interval de o jumătate de secol care desparte primele ediţii s-a produs probabil şi o modificare de conţinut.

Următoarea ediţie este localizată şi datată Bucureşti 1743 şi marchează un moment important al amplului proces, reprezentativ pentru secolul al XVIII-lea în cultura autohtonă de „românire" a textelor destinate cultului. Ediţia de la Bucureşti din anul 1743 poartă următoarea titulatură : „Penticostarion ce are întru sine slujba ce i să cuvine care acuma întîi s-au tălmăcit pre limba rumânească şi s-au tipărit în zilele preaînălţatului Domn Io Mihai Racoviţă Voevod" [14] şi este primul Penticostar în limba română. Din prefaţa alcătuită de mitropolitul Neofit, reiese cu pregnanţă tendinţa dominantă în ţările române, în secolul al XVIII-lea, aceea de a stimula dezvoltarea culturală în limba română. În sprijinul acestei idei se subliniază faptul că pînă la apariţia ediţiei în limba română, Penticostarul „fiind pre limba slovene⟨a⟩ scă[...] se vede⟨a⟩ ca o grădină închisă şi ca o fântână pecetluită" [15]. La realizarea acestui important act de cultură şi-a adus contribuţia Damaschin Episcopul Rîmnicului care „socotind a-l aduce la lumină ca să înţeleagă, toţi [...] l-au tâlcuit de pre slovenie pre limba rumânească" [16].

Pînă în epoca modernă apar mai multe ediţii ale Penticostarului, toate avînd structura celui din anul 1701 (începînd cu sărbătoarea Paştilor). După ediţia din 1743, prima în limba română, la Bucureşti s-au tipărit Penticostare în anii : 1747, 1768, 1780, 1782, 1783, 1800, 1820. La Rîmnic, Penticostarul a fost editat în anii 1742[17], 1743, 1767, 1785 şi la Iaşi în 1753 şi 1800. În spaţiul transilvănean, s-au tipărit Penticostare la Blaj (1762, 1768, 1769, 1780, 1786, 1808) şi la Sibiu (1805).

Deşi, începînd cu anul 1701, Penticostarul-carte de cult îşi începe cuprinsul cu sărbătoarea Paştilor, Penticostarele manuscrise muzicale au păstrat mult timp vechea structură în care erau incluse cîntări destinate sărbătorilor care aparţin perioadei Triodului. Astfel, ms. rom. 61 din anul 1713, ms. rom. 4 305 din anul 1751 şi ms. rom. 2 219 din anul 1767 au ca început al Penticostarului sărbătoarea Sîmbăta lui Lazăr. Cercetările noastre se bazează pe un fond de 16 manuscrise aflate în BAR, aparţinînd secolelor XVII şi XVIII, şi anume : ms. rom. 61, 4 305, 2 219, ms. gr. 41, 100, 130, 416, 626, 660, 663, 670, 686, 762, 841, 899, 1 499.

4. PENTICOSTARUL — ANTOLOGIE DE CÎNTĂRI

Penticostarul muzical — culegerea de cîntări care cuprinde melodii avînd ca text literar textele din Penticostarul carte liturgică — prezintă o particularitate faţă de alte categorii de manuscrise psaltice, şi anume aceea că Penticostarul-antologic de cîntări nu conţine un repertoriu fix cum se întîlneşte în manuscrisele din categoria Anastasimatarului, Catavasierului etc. Între cele două culegeri de Penticostar — cea de texte şi cea de muzică — nu există o echivalenţă. Penticostarul muzical nu se suprapune Penticostarului-carte liturgică, deoarece nu toate textele din cartea de cult au corespondent o melodie în cartea de cîntări. Spre exemplu, în Penticostarul de texte, pentru un singur oficiu — Vecernia mare — de la Duminica Mironosiţelor, există 25 de texte destinate cîntării. În ms. rom. 61 pentru toate oficiile de la întreaga sărbătoare sînt numai 5 cîntări. Datorită acestui fapt, Penticostarul muzical este o selecţie de cîntări structurată liber, fiecare autor avînd posibilitatea alegerii unui alt text pentru a compune o melodie.

Totodată, în această categorie de culegere se întîlneşte şi o altă situaţie, aceea a variantelor muzicale. Avînd în vedere libertatea selectării textelor, mai mulţi autori au ales acelaşi text din Penticostarul-carte liturgică. Astfel, manuscrisele conţin pentru acelaşi text literar melodii diferite. Existenţa cîntărilor de Penticostar, exclusiv în forma manuscrisului, oferă încă o posibilitate a selecţiei în mod liber. Pe lîngă respectarea tradiţiei, reprezentarea unor sărbători potrivit importanţei lor pentru perioada liturgică respectivă, intervenea adesea în alcătuirea selecţiei şi preferinţă copistului pentru anumite cîntări sau variante ale aceleiaşi cîntări. Din prezentarea modalităţilor de alcătuire ale Penticostarului muzical reiese cu pregnanţă faptul că nu se întîlnesc manuscrise identice, exceptînd situaţia cînd acestea sînt copii după un anumit manuscris (De exemplu, ms.

[14] *Ibidem*, vol. II *(1716—1808)*, Bucureşti, 1910, nr. 232, p. 70.
[15] *Ibidem*, p. 72.
[16] *Ibidem*.
[17] Ediţia 1742, Rîmnic, este menţionată ca fiind în limba română, fără precizarea altor detalii, de Ioan Bianu şi Dan Simonescu, *Bibliografia românească veche*, vol. IV *(Adăugiri şi îndreptări)*, Bucureşti, 1944, nr. 75, p. 55.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rom. 4 305 conţine aceleaşi cîntări ca ms. rom. 61). Deoarece pentru categoria Penticostarului nu există un repertoriu impus, numărul de cîntări pentru o anume sărbătoare diferă de la manuscris la manuscris. Prezentăm comparativ numărul de cîntări aflat în diverse manuscrise pentru aceeaşi sărbătoare : la Duminica Mironosiţelor ms. rom. 61 are 5 cîntări, ms. gr. 841 — 1 cîntare, ms. gr. 1499 — 7 cîntări. La Înjumătăţirea praznicului, ms. rom. 61 are 3 cîntări, ms. gr. 130 — 12. Pentru sărbătoarea Înălţării, ms. rom. 61 are 10 cîntări, ms. gr. 416 — 4 şi ms. gr. 130 — 18. Există totuşi şi manuscrise care prezintă o asemănare de conţinut apropiată de cea a manuscriselor-copii ; de exemplu, ms. gr. 41, 130, 762, 899 şi 1 499 în care un număr redus de cîntări nu figurează în toate cele cinci manuscrise. În acest caz se presupune existenţa unui model comun pentru alcătuirea culegerii. Analiza muzicii acestor Penticostare relevă două surse diferite considerate ca model. Incipitul cîntărilor identic sau foarte puţin variat grupează pe de o parte mss. gr. 41, 899 şi 1 499 iar, pe de alta, mss. gr. 762 cu 130. Avînd în vedere posibilitatea alegerii de către copist, din mai multe manuscrise, a unei anumite melodii pentru acelaşi text, se întîlneşte şi cealaltă situaţie, a variantelor muzicale. Ca exemplu oferim cîntarea „Împărate ceresc" (Βασιλεὺ οὐράνιε) de la sărbătoarea Cincizecimii, care păstrează numai ehul cîntării (2 pl.), melodia fiind diferită în ms. rom. 61, ms. gr. 130, ms. gr. 660, ms. gr. 841.

Penticostarul-culegere de cîntări nu se întîlneşte ca manuscris de sine stătător, intitulat ca atare. De cele mai multe ori constituie ultima parte a unui Stihirar sau este inclus în categoria Antologhionului. În fondul de manuscrise vechi bizantine din ţara noastră, Penticostarul muzical se întîlneşte în completarea unor Stihirare (ms. gr. 953 — secolul al XIII-lea şi ms. gr. IV-39/Iaşi, secolul al XIV-lea,) sau în antologii din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea. În manuscrisele putnene din secolele al XV-lea şi al XVI-lea pot fi identificate mai puţine cîntări, cum ar fi unele stihiri, troparul sărbătorii Paştilor, cîntarea I, irmos, din canonul Paştelui [18].

Din cercetarea categoriei Penticostarului muzical, s-au reliefat trei situaţii de cuprindere a cîntărilor într-o culegere. Există Penticostare organizate, structurate după ordinea sărbătorilor din perioada liturgică, care cuprind cîntări pentru toate aceste sărbători şi care au la început indicaţia de titlu : Începutul Penticostarului (gr. ἀρχὴ τοῦ πεντηκοσταρίου). Stihirarele din ms. gr. 416, f. 228, ms. gr. 1 499, f. 413, ms. gr. 762, f. 403, ms. gr. 899, f. 354ᵛ poartă indicaţia « Începutul Penticostarului » ; ms. gr. 130 Stihirar, la f. 317 are titlul „Penticostar". De asemenea, ms. rom. 61, 4 305 şi 2 219, care sînt Antologhioane, anunţă cu titlu începutul culegerii de Penticostar. A doua situaţie o prezintă manuscrisele în care Penticostarul este organizat, conţine cîntări pentru toate sărbătorile perioadei liturgice respectînd ordinea acestora, dar nu poartă indicaţia de titlu. Copistul nu anunţă începutul Penticostarului, astfel încît categoria de manuscris reiese numai pe baza conţinutului. Aşa se prezintă de exemplu în ms. gr. 626 şi ms. gr. 660. În a treia situaţie, cîntările Penticostarului se întîlnesc în diferite manuscrise (Stihirar, Irmologhion, Antologhion) în mod neorganizat, numai pentru unele sărbători din perioada liturgică sau cu totul izolată, ca în ms. gr. 100, 663, 670, 686. În acest caz identificarea cîntărilor se face numai pe baza indicaţiei de sărbătoare.

Categoria Penticostarului-culegere de cîntări ridică o problemă referitoare la conţinut, şi anume aceea a includerii cîntărilor destinate sărbătorii Paştilor. Unele Penticostare încep cu sărbătoarea Sîmbăta lui Lazăr, conţin cîntări pentru Duminica Floriilor şi Săptămîna Patimilor, după care urmează Duminica Antipasha, fără să cuprindă cîntări pentru sărbătoarea Paştilor (ms. rom. 61, 4 305, ms. gr. 660). În alte cazuri, Penticostarul începe direct cu sărbătoarea Antipasha (ms. gr. 41, 130, 626, 762, 899). Există şi Penticostare care încep de la Sîmbăta lui Lazăr, conţin o singură cîntare (« Ziua Învierii », Ἀναστάσεως ἡμέρα) pentru sărbătoarea Paştilor şi se continuă cu Duminica Antipasha, a Tomii (ms. rom. 2 219, ms. gr. 841). A patra modalitate de structurare a conţinutului este cea care începe cu sărbătoarea Paştilor, dar conţine o singură cîntare pentru această sărbătoare (ms. gr. 416, 1 499).

În perioada Penticostarului, sărbătoarea Paştilor este cea mai însemnată şi, în acelaşi timp, este prima sărbătoare ca importanţă a calendarului ecleziastic creştin.

[18] Marin Ionescu şi Titus Moisescu, *Catalogul manuscriselor muzicale de la Putna (secolele XV—XVI)*, ms. aflat în Biblioteca Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, nr. inv. 23 253/1986.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Astfel, în mod firesc se ridică problema lipsei cîntărilor destinate acestei sărbători din Penticostarul muzical sau reprezentarea ei printr-o singură cîntare, în cazul în care sărbătoarea nu este omisă complet. Pentru explicarea acestei probleme, H. J. W. Tillyard oferă existenţa a două supoziţii [19]. Prima este presupunerea existenţei Penticostarului ca manuscris de sine stătător, o carte separată al cărei început s-a pierdut (începutul conţinînd cîntările pentru sărbătoarea Paştilor). A doua presupune scurtarea oficiului liturgic la sărbătoarea Paştilor în serviciul monastic, astfel cîntările ieşind din uz. Nu am putut adopta aceste supoziţii, considerîndu-le ca fiind lipsite de motivaţii ştiinţifice.

Lucrarea de faţă oferă o explicaţie reieşită din cercetare, şi anume aceea a existenţei cîntărilor destinate sărbătorii Paştilor în alte categorii de manuscrise muzicale (Anastasimatar, Catavasier, Antologhion etc.). În manuscrisele româneşti 61 şi 4 305, cîntările de la sărbătoarea Paştilor nu sînt cuprinse în Penticostar, ele fiind incluse în categoria Anastasimatarului şi Catavasierului din aceste Antologhioane. În Anastasimatar identificăm următoarele cîntări : stihirile Învierii de la „Doamne strigat-am" (ms. rom. 61, f. 75—77^{v} — eh 2), cîntările de la „Laude" (Hvalite) de la Utrenie.

În Catavasier (ms. rom. 61) se găsesc : troparul Învierii, canonul Învierii, cu catavasiile respective, condacul cu toate irmoasele, Luminînda etc.[20].

Probabil că manuscrisele româneşti au urmat tradiţia manuscriselor greceşti, deoarece şi în acestea din urmă cîntările destinate sărbătorii Paştilor nu figurează în Penticostar, ci în alte categorii de manuscrise (de exemplu, ms. gr. 136 — Antologhion, f. 196^{v} — catavasii cîntate la Duminica Paştilor — eh 1 ; ms. gr. 791 — Irmologhion f. 11^{v} — canonul Paştelui — eh 1 a).

Avînd în vedere analizarea multiplelor posibilităţi de alcătuire a unei culegeri de cîntări Penticostar, nu putem preciza un repertoriu complet al acestei categorii de manuscris.

În lucrarea de faţă am considerat totuşi ca un eventual prototip de Penticostar, culegerea Antologhionul *Psaltichie rumânească* a lui Filothei sin Agăi Jipei din anul 1713 (ms. rom. 61). Penticostarul din acest manuscris este organizat, cu o structură unitară şi completă, conţine cîntări pentru toate sărbătorile perioadei liturgice şi urmăreşte ordinea textelor din Penticostarul-carte de cult. Antologhionul din anul 1713 este şi primul manuscris în limba română, marcînd astfel un moment de importanţă covîrşitoare pentru cultura românească din secolul al XVIII-lea. Filothei sin Agăi Jipei a înfăptuit acea „românire a cîntărilor" practicate în cult, opera sa fiind nu numai traducerea textelor cîntărilor din limba greacă, ci şi una de creaţie, de adaptare a melodiilor conform spiritului limbii române [21]. Primul Antologhion în limba română a devenit un model pentru psalţii care au alcătuit culegeri de cîntări în limba română în secolul al XVIII-lea (ca exemplu, ms. rom. 4 305 din anul 1751, ms. rom. 2 219 din anul 1767 etc.).

Considerînd deci ca prototip pentru manuscrisele româneşti *Psaltichia rumânească* a lui Filothei sin Agăi Jipei, am comparat culegerea Penticostarului din acest Antologhion în paralel cu ms. rom. 4 305, cu Penticostarele din manuscrisele greceşti [22].

5. AUTORI

Penticostarul-carte iturgică este considerato operă în esenţă studiată (denumire provenită de la mănăstirea Studion, fondată în secolul al V-lea la Bizanţ). Tradiţia a păstrat creaţia Penticostarului legată de numele lui Teodor Studitul (scriitor ecleziastic, 759—826). Au existat însă şi alţi imnografi, autori de texte ale acestei cărţi, socotiţi ca fiind tot de la mănăstirea Studion, supranumiţi studiti [23]. Aceştia sînt : Arsenie (secolul al IX-lea), Cyprian (secolul al IX-lea), Teofan Studitul (759—842) şi Iosif Studitul, fratele lui Teodor. Acest Iosif era probabil din Tesalonic, Penticostarul precizînd ca autor pe Iosif din Tesalonic. Un alt autor care figurează în cărţile liturgice cu nume diferite este şi Ioan Damaschinul. Acest mare imnograf (675—749) este menţionat şi sub numele de Ioan Monahul sau Ioan Arelas (al lui Arela).

[19] H. J. W. Tillyard, *The Hymns of the Pentecostarium*, Copenhaga, 1960, textul de la începutul transcrierilor („Monumenta Musicae Byzantine" , vol. VII).

[20] A se vedea Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Agăi Jipei, Psaltichie rumânească*, vol. I (Catavasier), Bucureşti, 1981, vol. II (Anastasimatar), Bucureşti, 1984.

[21] *Ibidem*, vol. I, p. 65—81.

[22] Menţionăm că repertoriul tematic al Penticosarului din ms. rom. 61 şi ms. rom. 4 305 incoude 111 cîntări.

[23] Egon Wellesz, *op. cit.*, p. 442—444.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cărțile de cult nu au păstrat numele tuturor autorilor de texte, încît numai canoanele și stihirile idiomele mai sînt atribuite unui imnograf. Penticostarul-carte liturgică desemnează următorii autori de texte :

— Pentru sărbătoarea Paștilor : stihiri ale lui Anatolie, un canon de Ioan Damaschinul și un canon al lui Nikifor Callistos Xantopoulos ;

— La Duminica Antipasha, a Tomii : idiomele de Ioan Monahul și Anatolie, un canon al lui Ioan Damaschinul [24] ;

— La Duminica Mironosițelor : stihiri idiomele de Anatolie, Cumulas și Cosma Monahul, un canon al lui Teofan și altul al lui Andrei Criteanul (secolul VII) ;

— La Duminica Slăbănogului : stihiri de Anatolie, Cumulas și un canon al lui Iosif din Tesalonic [25] ;

— La Înjumătățirea praznicului : stihiri idiomele de Ioan Monahul, Anatolie și German și un canon al lui Teofan și altul al lui Andrei Criteanul ;

— La Duminica Samarinencei : stihiri de Anatolie, German și un canon al lui Iosif din Tesalonic [26] ;

— La Duminica Orbului : stihiri de Anatolie și un canon al lui Iosif din Tesalonic ;

— La Înălțare : un canon al lui Ioan Monahul și altul al lui Iosif din Tesalonic ;

— La Duminica Sfinților Părinți : stihiră de Gheorghe al Nicomidiei și canoane de Ioan Monahul, Teofan și Arsenie [27] ;

— La Rusalii : stihiră de Leon Împăratul și canoane de Ioan Arcla (Damaschinul), Cosma Monahul și Teofan ;

— La Duminica tuturor sfinților : stihiri ale lui Anatolie [28].

Autorii melodiilor din Penticostar au rămas, pentru marea majoritate a cîntărilor, anonimi. O culegere de cîntări, chiar dacă imediat după titlu desemnează un autor (exemplu : „Irmologhion [...] conținînd toate catavasiile, paremiile și alte necesare"—compoziția lui Petru Lampadarios — ms. gr. 100, f. 17) nu poate fi atribuită integral acelui autor. Precizarea se poate referi fie la autorul primelor cîntări, fie la acela care a alcătuit culegerea în cuprinsul căreia figurează și numele altor autori. În partea de Penticostar a manuscriselor cercetate, unele cîntări, în număr foarte redus, au notat autorul melodiei. În ms. gr. 100, f. 179 : Hrisafis cel Nou pentru cîntarea Βασιλεὺ οὐράνιε (Împărate ceresc) ; Petru Lampadarios Peloponesianul și Iacob Protopsaltul sînt autori a două cîntări de la Duminica tuturor sfinților din Penticostarul, ms. gr. 416 ; Gherman Neon Patron este autorul care figurează în Irmologhionul, ms. gr. 686 cu un canon la Duminica Cincizecimii, f. 135ᵛ și un canon al Paștelui, f. 155ᵛ.

O culegere fără nume de autori este și Penticostarul din *Psaltichia românească* (ms. rom. 61). Filothei sin Agăi Jipei nu a semnat ca autor și nici nu a precizat numele vreunui autor cunoscut din antologiile grecești. Astfel încît nu putem face o atribuire integrală a Penticostarului lui Filothei sin Agăi Jipei. În același timp este foarte dificil de stabilit dacă o anume melodie din această culegere provine dintr-o antologie grecească. În complexul proces de „românire a cîntărilor", aportul personal al lui Filothei este considerabil. O dată cu traducerea textului literar în limba română, Filothei a prelucrat și muzica melurgilor bizantini din culegerile grecești care i-au servit ca model în alcătuirea *Psaltichiei rumănești*. Ca exemplu pentru contribuția proprie a lui Filothei la „ro mânirea cîntărilor" menționăm melodia Δεῦτε λαοί („Veniți noroadelor" — eh 4 pl.) care este aceeași în ms. gr. 130, f. 336ᵛ, ms. gr. 660, f. 173ᵛ, ms. gr. 1 499, f. 430—40, ms. gr. 626, f. 162, ms. gr. 841, f. 68, ms. gr. 899, f. 406ᵛ, ms. gr. 762, f. 434 și ms. gr. 41, f. 150ᵛ.

La Filothei melodia are un incipient lung, identic cu cel din manuscrisele grecești ; pînă la final urmează o alternanță între pasaje proprii și pasaje care corespund liniei melodice din manuscrisele grecești, cîntarea putînd fi urmărită și recunoscută pe fragmente.

Indicația de autor al melodiilor este de mare importanță pentru efectuarea unei datări a manuscrisului și pentru stabilirea circulației lui. Numele autorilor de texte fiind dintr-o perioadă

[24] Fernand Cabrol, Henry Leclercq, *op. cit.*, col. 259. La această sărbătoare se menționează și un canon al lui Mitrofan de Smyrna.

[25] H. J. W. Tillyard, *op. cit.*, La această sărbătoare figurează și o stihiră a lui Methodius (p. 39).

[26] F. Cabrol, H. Leclercq, *op. cit.*, col. 259, menționează și un canon al lui Mitrofan.

[27] *Ibidem*, col. 260, menționează ca autor pe Anastasie.

[28] H. K. W. Tillyard, *op. cit.*, figurează și o stihiră a lui Cyprianus (p. 168).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

foarte veche (secolele VII—IX), menţionarea autorilor de melodii — a melurgilor-compozitori — poate constitui un punct de sprijin pentru o datare chiar şi orientativă a manuscrisului.

6. MUZICA PENTICOSTARULUI

Cîntările Penticostarului se alătură celor din alte categorii de culegeri, în ilustrarea unui important domeniu al culturii de tradiţie bizantină — arta muzicală.

Muzica păstrată în manuscrisele de tradiţie bizantină dăinuieşte ca o mărturie grăitoare pentru înflorirea acestei arte timp de aproape un mileniu. Spiritul ei, care reuneşte atît sobrietatea şi serenitatea echilibrată, cît şi efuziunea de un profund lirism, se face recunoscut în toate modalităţile sale de exprimare, de la formele simple, de dimensiuni reduse — troparul, stihira — pînă la cele de amplă respiraţie, cum sînt condacul şi canonul.

O caracteristică a vechii muzici de tradiţie bizantină este cea definitorie pentru arta bizantină în general, aceea a respectării canoanelor şi păstrării stricte a tradiţiei. Cu toate acestea, muzica, artă vie, a reuşit să îmbine în mod armonios creaţia în spiritul tradiţiei cu cea spontană, cu inspiraţia novatoare. În tiparele arhetipale ale creaţiei muzicale, elementul nou a fost introdus cu măsură şi discreţie, fără să altereze fondul liniei melodice urmărit după canoanele tradiţionale. Datorită acestui fapt, există posibilitatea identificării unei cîntări în manuscrise despărţite de cîteva secole. Textul muzical poate fi recunoscut, deoarece modificările apărute în decursul timpului nu au intervenit în structura liniei melodice pînă la a-i denatura profilul. Cu toate acestea, nu este posibilă suprapunerea identică a unor melodii, care au circulat într-un interval de sute de ani.

În privinţa muzicii Penticostarului, lucrarea de faţă a urmărit provenienţa acesteia, stabilirea unei filiaţii a cîntărilor, demonstrarea faptului că, în muzica de tradiţie bizantină, un text muzical însoţit de cel literar poate să străbată secole fără să-şi piardă identitatea.

Cercetînd muzica Penticostarului în transcrierile lui H. J. W. Tillyard (efectuate după codex Peribleptus datat secolul al XIII-lea[29]), urmărind cîntările cu autor cunoscut, am identificat aceleaşi melodii în manuscrise din secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea. Astfel am putut stabili filiaţia următoarelor cîntări:

N°	Incipitul cîntării	Echos	Author	Ms.	folio
1.	*Duminica Antipashi, a Tomii*				
	Τῶν Θυρῶν κεκλεισμένων Fiind uşile încuiate	1 a	Ioan Monahul	gr. 41 gr. 130 gr. 762 gr. 899 gr 1 499	118 317 403 354v 404—414v
2.	Μεθ'ἡμέρας ὀκτὼ τῆς ἐγέρσεως După opt zile ale Învierii	1 a	Anatolius	gr. 41 gr. 130 gr 762 gr. 899 gr. 1 499 rom. 61	118 317 403v 355v 404—414v 237
3.	Τῶν Θυρῶν κεκλεισμένων Fiind uşile încuiate	2 pl	Ioan Monahul	gr. 41 gr. 899 gr. 1 499	119v 359 406—416
4.	Ἅψαι Θωμᾷ τῇ χειρί Atinge-te, Tomo	4 pl	Anatolius	gr. 130 gr. 762	319 406v
	Duminica Mironosiţelor				
5.	Αἱ μυροφόροι γυναῖκες ὀρθρὸν βαθέως Muierile ceale de mir purtătoare	2 a	Koumoulas	gr. 41 gr. 130 gr. 762 gr. 899 gr. 1 499	123 319v 408v 364v 408—418v
6.	Αἱ μυροφόροι γυναῖκες τὸν τάφον Muierile ceale purtătoare de mir	2 pl	Kosmas[30]	gr. 41 gr. 899 gr. 1 499 rom. 61	124v 367v 409—419v 240v

[29] *Ibidem, Introducere*, p. XXXIII.

[30] Acest Cosma Monahul este singurul autor de texte menţionat de Filothei în Penticostarul său (f. 240v); comparată cu transcrierea lui Tillyard, după Codex Peribleptus, melodia din ms. rom. 61 prezintă o formulă de început adăugată.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

N°	Incipitul cîntării	Echos	Author	Ms.	folio
7.	Μετὰ φόβου ἦλθον γυναῖκες Cu frică au venit femeile	1 a	Anatolius	gr. 41 gr. 1 499	125 410–420
	Duminica Slăbănogului				
8.	Ἄταφος νεκρός Mortul ne-ngropat fiind	1 a	Anatolius	gr. 41 gr. 130 gr. 762 gr. 899 gr. 1 499	126 321 411v 369 410–420v
9.	Ἀνέβη ὁ Ἰησοῦς Suitu-s-au Iisus	1 pl	Koumoulas	gr. 41 gr. 130 gr. 762 gr. 899 gr. 1 499 rom. 61	126v 321v 411v 370 411–421 242
10.	Ἐπὶ τῇ προβατικῇ La scăldătoarea oilor	1 pl	Koumoulas	gr. 41 gr. 130 gr. 762 gr. 1 499	127 322 412v 411–421v
11.	Ἐν τῇ στοᾷ τοῦ Σόλομον În foișorul lui Solomon	4 pl	Methodius	gr. 130 gr. 660 gr. 762	322v 160v 413
	Înjumătățirea praznicului				
12.	Ἐν τῷ ἱερῷ ἐπέστης Înjumătățindu-se praznicul	1 a	Ioan Monahul	gr. 41 gr. 130 gr. 762 gr. 1 499	129 323v 414v 413–423
13.	Ὅτε τὸ μέσον τῆς ἑορτῆς Cînd a sosit înjumătățirea	2 a	Ioan Monahul	gr. 41 gr. 130 gr. 762 gr. 1 499	129v 323v 414v 413–423v
14.	Ὅτε παρεγένου ἐν ἱερῷ Cînd ai venit în templu	2 a	Ioan Monahul	gr. 41 gr. 130 gr. 762 gr. 1 499	130 324 415v 414–424
15.	Μεσούσης τῆς ἑορτῆς Înjumătățindu-se praznicul	3 a	Germanus	gr. 41 gr. 1 499	130v 414–424v
16.	Κύριε πρὸ τοῦ ἀχράντου Doamne, mai-nainte de precinstita cruce	4 a	Anatolius	gr. 130 gr. 762	324v 416
17.	Τῆς ἑορτῆς μεσούσης Doamne, mai-nainte de preacinstită Patima	2 pl	Anatolius	gr. 41 gr. 660 gr. 899 gr. 1 499	128v 162v 373v 412–422v
18.	Καθάρθωμεν Să ne curățim	4 pl	Ioan Monahul	gr. 41 gr. 1 499	132 415–425v
	Înălțare				
19.	Ὁ Κύριος ἀνελήφθη Domnul s-a suit în ceriuri	2 pl	Ioan Damaschin	gr. 41 gr. 130 gr. 762 gr. 899 gr. 1 499	138v 329v 422v 386 421–431
20.	Κύριε ἀναλαμβανομένου Doamne, suindu-te acolo	1 pl	Theophanes	gr. 41 gr. 762 gr. 899 gr. 1 499	144 429 397v 425–435
	Rusalii				
21.	Δεῦτε λαοί Veniți noroadelor [31]	4 pl	Leo Imperator	gr. 41 gr. 130 gr. 626 gr. 660 gr. 762 gr. 841 gr. 899 gr. 1 499	150v 336v 162 173v 434 68 406v 430–440
	Duminica tuturor sfinților				
22.	Ἀσματικὴν χορεῖαν [32]	4 pl	Cyprianus	gr. 41 gr. 1 499	157v 437–447v

[31] O referire la structura melodică a acestei cîntări să se vadă în capitolul 5 al acestei lucrări.

[32] Cîntare neidentificată în limba română.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Structura melodică a cîntărilor Penticostarului din manuscrisele cercetate este în general simplă; fiind în exclusivitate vocală și organic legată de text, nu oferă posibilitatea apariției unor pasaje de mare virtuozitate.

Profilul liniei melodice este dominat de mersul treptat, întrerupt de salturi de intervale mici, pînă la cvintă, cele mai frecvente terța și cvarta, uneori apare sexta și octava, foarte rar septima. Pasajele recitativice sînt rar întîlnite, menținerea melodiei în jurul aceleiași trepte, păstrîndu-se pentru scurtă durată (4—6 isoane în ms. rom. 61). Construcția melodicii de tip bizantin se bazează în general pe formule melodice specifice unui anumit eh, pe înlănțuirea acestor formule în cadrul structurii ehului. Formulele de neume pot fi citite pe înălțimi diferite, avînd în vedere faptul că, în acest sistem de notație, un semn nu indică un sunet fix, ci un interval. Transpunerea sonoră a neumelor se face în funcție de mărturia ehului respectiv și de sunetul care se consideră ca sunet inițial. Totuși, o anumită ordine de succesiune a intervalelor, care se transpun de fiecare dată pe aceleași sunete într-un anumit eh, devine o formulă aproape fixă, caracteristică ehului, prin care acesta se recunoaște. Din cercetarea melodicii Penticostarului în manuscrisele analizate, atît grecești, cît și românești, am putut determina cîteva formule melodice prevalente, caracteristice.

Pentru ehul 1 autentic, formula melodică de început este: d d bc' a și cea aflată înaintea cadențelor interioare este: a d aaa c' b aa. În finalul cîntărilor ehului 1 a apare formula: b c' a bbb c'c'aaa a.

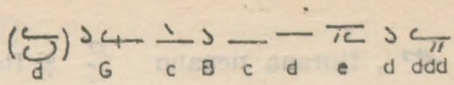
Pentru ehul 1 plagal în interiorul cîntării se întîlnește formula: f e d f e d f e d d

Ehul 2 autentic începe cel mai adesea cu formula: g a a f ee f g ggg; înainte de cadențe mediane prezintă formula eee fff b a gg cu saltul de cvartă mărită caracteristic structurii ehului 2 autentic.

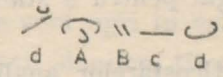
Pentru ehul 2 plagal, formula de început este e f d e e au e f d ggg; o formulă de final mai aparte, dar caracteristică ehului 2 pl., este eee fg a bcg a. În ms. gr. 130, pentru ehul 2 pl., în interior se utilizează o formulă melodică cu salturi: bc' g e și b e c.

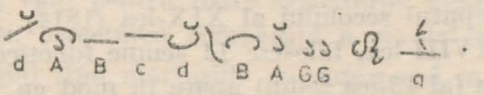
Ehul 2 pl., varianta nenano cu ftoraua la mărturie, începe cu formula uaa b c' b a b ggg sau a a b a a gf ggg.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

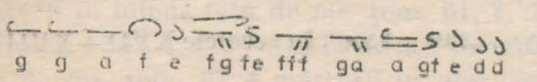
Ehul 4 autentic are ca formulă de început 

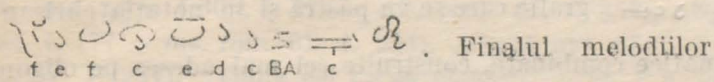
.

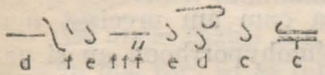
Ehul 4 plagal utilizează pentru început formula 

sau cea cu un salt de octavă 

.

Pe parcursul cîntării se întîlnește des o formulă mai lungă cu o broderie 

și înainte de o cadență mediană formula: 

. Finalul melodiilor din ehul 4 pl. este cel mai adesea 

.

Structura ritmică a formulelor melodice este dată de semnele chironomice cu caracter ritmic. Cele mai frecvente sînt: gorgonul, diplé, tzakisma (klasma-mikron), apoderma și kratéma, precum și cele două semne diastematice care au valoare ritmică: dyo-apostrophoi-syndesmoi și kratémo-hyporrhoon. Un semn ritmic neîntîlnit este argonul.

Ehurile melodiilor din Penticostar sînt cele opt ehuri de bază ale sistemului modal bizantin, patru autentice și patru plagale. Referitor la frecvența utilizării acestor ehuri, din studiul muzicii Penticostarului putem deduce, pe baza numărului de cîntări într-un anumit eh, o anumită ordine preferențială a acestora.

Ehul cu cea mai largă utilizare este ehul 2 plagal împreună cu varianta sa nenano (cu ftoraua nenano la mărturie).

În ms. rom. 61 și 4 305 se găsesc 22 de melodii în ehul 2 pl. și 6 în varianta nenano, iar în ms. gr. 130, 24 în 2 pl. și 6 în nenano. Urmează apoi ehul 4 plagal (24 de cîntări în ms. rom. 61 și ms. gr. 130) și ehul 2 autentic (20 cîntări în ms. rom. 61 și 24 în ms. gr. 130). Cu o frecvență de asemenea mare apare ehul 1 autentic (15 cîntări în ms. rom. 61 și 22 în ms. gr. 130). Urmează ehul 4 autentic (10 cîntări în ms. rom. 61 și 18 în ms. gr. 130). Ehul 1 plagal este întîlnit în mai puține cîntări (7 în ms. rom. 61 și 5 în ms. gr. 130). Cel mai rar utilizat este modul 3 atît autentic cît și plagal (în ms. rom. 61 cîte o cîntare pentru fiecare).

Mărturiile care desemnează ehul sînt notate în formula lor simplă: eh 1 a. , eh 2 a. , eh 3 a. și eh 4 a. . Cele plagale au de obicei indicația înainte de mărturia propriu-zisă care este: 1 pl. , 2 pl. , 3 pl. și 4 pl. . Mărturiile apar notate la începutul cîntării și pe parcursul acesteia, la cadențele interioare. Pentru finalul cîntării nu apar mărturii.

Cîntările Penticostarului din manuscrisele cercetate nu prezintă la început acele formule intonaționale mnemotehnice specifice fiecărui eh, numite apechemate. În ce privește ftoralele, facem mențiunea că nu toate ftoralele cunoscute teoretic, precizate într-o propedie pentru fiecare eh, le-am aflat utilizate în practică. În manuscrisele cercetate cel mai frecvent sînt notate ftoraua

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ehului 2 , ftoraua nenano și ftoraua ehului 3 . Ftoraua nenano apare atît lîngă mărturia ehului 2 plagal pentru a stabili varianta acestuia și deci sunetul inițial (*la*), cît și p^e parcursul cîntărilor.

Semiografia Penticostarelor analizate este cea denumită cucuzeliană, caracteristică pentru perioada cuprinsă între secolul al XIV-lea și începutul secolului al XIX-lea (1814). Manuscrisele cercetate, încadrate în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, folosesc 14 semne fonetice simple din cele 15 ale notației cucuzeliene. Neuma kouphisma (al 15-lea semn) apare în mod cu totul excepțional. În ce privește neuma chamélé (cvinta descendentă) notată în manuscrisele mai vechi (ms. gr. 953—secolele XIII—XIV) prin semnul × sau ১× sau ১১× , în secolele XVII—XVIII ea apare sub un alt desen grafic sau , grafie care se va păstra și în notația chrisantică. Frecvent sînt utilizate semnele diastematice combinate, construite cel mai adesea pe oligon, petasté, oxeia, ison și complementate de kentéma, dyo-kentémata, hypsélé pentru intervale ascendente și elaphron cu apostrophos pentru intervale descendente. Așa cum am precizat mai înainte, cele două semne diastematice dyo-apostrophoi-syndesmoi și kratémohyporrhoon au și caracter ritmic, ele indicînd și o prelungire a duratei sunetelor respective. Dintre semnele chironomice simple foarte des utilizate sînt : vareia, psséphiston, piasma, antikenoma, lygisma, parakletiké, kylisma și heteronparakalesma. Cu o frecvență mai mică apar homalonul, tromikonul, epegerma, enarxis, ouranisma și thes kai apothes. Foarte des în formulele melodice premergătoare cadențelor interioare apare thematismos eso, semnul chironomic care în notațiile mai vechi era considerat ftora. Din categoria semnelor chironomice combinate foarte puține se găsesc utilizate în practică. În materialul cercetat se întîlnesc heteronparakalesma cu psephiston și tromiko-homalon. Semnificația semnelor chironomice este destul de relativă. În transcrieri am redat doar semnificația care a fost mai des utilizată de bizantinologii români, cu excepția ftoralei thematismos eso asupra căreia nu sîntem complet edificați.

Creația muzicală de tradiție bizantină este caracterizată printr-o strînsă relație de interdependență între melodie și textul literar. Textul determină structura melodică prin plasarea accentului tonic și al numărului de silabe. Mersul melodic poate interveni în desfășurarea textului prin augmentarea unor silabe — repetarea unor vocale — care să corespundă unor formule melodice. În Penticostarele din manuscrisele cercetate, relația dintre muzică și text situează cîntările în categoria stilului numit stihiraric. Acest stil poate fi considerat intermediar între stilul irmologic, în care unui sunet îi corespunde o silabă, și cel papadic, cu melisme lungi pe o singură silabă. Cîntările analizate alternează corespondența sunet-silabă cu melismele de scurtă durată. Nu am întîlnit cîntări cu „tereremuri" decît în mod ocazional (ms. gr. 663, f. 50—51).

7. TEXTELE LITERARE

Referitor la relația muzică-text, traducerea în limba română demonstrează interdependența principalelor elemente de construcție. Diferența de silabe reieșită din traducere atrage în mod firesc modificări ale liniei melodice. Penticostarul din anul 1713 al lui Filothei sin Agăi Jipei a circulat mult timp, reprezentînd pentru o perioadă îndelungată varianta cu cea mai bună traducere și în același timp un model pentru alcătuirea unei astfel de culegeri. Cu toate acestea, vechile texte liturgice s-au transformat în mare parte, o dată cu evoluția limbii literare românești, astfel încît acea tentă specifică secolului al XVIII-lea a dispărut în mare măsură. Din această cauză, apar dificultăți în identificarea unor cîntări și este necesară urmărirea textului în întregime.

În special, începutul textului nu mai corespunde cu cel din *Psaltichia rumânească*. De exemplu : „Muierile ceale de mir purtătoare" în textele actuale apare sub forma „Mironosițele femei" ; „La puț dac-au venit Domnul" — „Cînd Domnul a venit la fîntînă" ; „Limbile carecînd s-au amestecat" — „Odinioară limbile au fost amestecate".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

8. TRANSCRIERI

Transcrierea paralelă — ms. rom. 61 cu ms. rom. 4 305 — ridică unele probleme ale identității acestor două culegeri în limba română, asupra cărora ne vom opri în cele ce urmează.

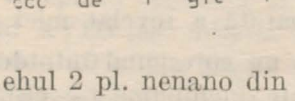
Repertoriul este același—cîntările se desfășoară pe texte identice, fiind în ambele manuscrise în număr egal pentru toate sărbătorile Penticostarului, iar melodiile pe texte comune sînt aceleași. Totuși, cercetarea comparată a revelat mici diferențe.

În primul rînd mărturiile nu corespund întotdeauna ca număr sau chiar ca semnificație. De exemplu, cîntarea « Mai-nainte închipuind » — eh 2 pl. din ms. rom. 4 305, f. 171^{v} — are 3 mărturii în minus față de ms. rom. 61, f. 228^{v}; cîntarea « Mai-nainte cu șase zile » — eh 1 a din ms. rom. 4 305, f. 172^{v} — față de ms. rom. 61, f. 229^{v} are trei mărturii în plus; ms. rom. 4 305 are față de ms. rom. 61 4 mărturii în plus pentru următoarele cîntări : „Venit-au Mîntuitoriul" — eh 4 pl. (ms. rom. 4 305, f. 174 — ms. rom. 61, f. 231), „Spaimă era a vedea" — eh 3 pl. (ms. rom. 4 305, f. 177^{v} — ms. rom. 61, f. 234), „După opt zile" — eh 1 a. (ms. rom. 4 305, f. 180^{v} — ms. rom. 61, f. 237), „Toma cel ce să chiamă" — eh 1 a. (ms. rom. 4 305, f. 180^{v} — ms. rom. 61, f. 237^{v}), „Ucenicii îndoindu-să" — eh 1 a. (ms. rom. 4 305, f. 181 —ms. rom. 61, f. 237^{v}).

În unele cazuri ms. rom. 4 305 a modificat mărturia. De exemplu, pe același sunet — *sol grav* — în ms. rom 61 se întîlnește mărturia ehului 1, iar în ms. rom. 4 305, cea a ehului 4 : „Cel ce ești purtat" — eh 4 pl. (ms. rom. 61, f. 231 — ms. rom. 4 305, f. 173^{v}) și „Vrînd tu Doamne" — eh 4 a. (ms. rom. 61, f. 23 — ms. rom. 4 305, f. 174). Pe *re*, ms. rom. 61 notează mărturia ehului 4 și ms. rom. 4 305 indică mărturia ehului 1 : „Legiuitorii lui Israil" — eh 4 pl. (ms. rom. 61, f. 233^{v} — ms. rom. 4 305, f. 177). Pentru *do*, ms. rom. 4 305 precizează mărturia ehului 4 mai frecvent utilizată pentru această cadență interioară decît mărturia ehului 1 indicată de ms. rom. 61 : „Astăzi iadul" — eh 4 pl. (ms. rom. 61, f. 236 — ms. rom. 4 305, f. 179^{v} — a doua cîntare cu acest text). Unele cîntări prezintă inadvertențe de text muzical : a) fragmente (mai mici sau mai mari) modificate — de exemplu, „Tras fiind pre cruce" — eh 1 pl. (ms. rom. 61, f. 232^{v} — ms. rom. 4 305, f. 176^{v}), „Legiuitorii lui Israil" — eh 4 pl. (ms. rom. 61, f. 233^{v} — ms. rom. 4 305, f. 177), „La izvor au venit" — eh 1 a (ms. rom. 61, f. 243^{v} — ms. rom. 4 305, f. 185^{v}) și „La puțul lui Iacov" — eh 2 pl. (ms. rom. 61, f. 244^{v} — ms. rom. 4 305, f. 186); b) fragmente adăugate, intercalate în text — de exemplu, „Zioa de astăzi" — eh 2 pl. (ms. rom. 61, f. 236^{v} — ms. rom. 4 305, f. 180), „Muierile ceale purtătoare de mir" — eh 2 pl. (ms. rom. 61, f. 240^{v} — ms. rom. 4 305, f. 183) și „Cine, cine va grăi" — eh 4 pl. (ms. rom. 61, f. 247 — ms. rom. 4 305, f. 188^{v}); și c) fragmente eliminate din ms. rom. 4 305 — de exemplu „Legiuitorii lui Israil" — eh 4 pl. (ms. rom. 61, f. 233^{v} — ms. rom. 4 305, f. 177), „Astăzi spînzură pre lemn" — eh 2 pl. (ms. rom. 61, f. 235 — ms. rom. 4 305, f. 178) și „La puțul lui Iacov" — eh 2 pl. (ms. rom. 61, f. 244^{v} — ms. rom. 4 305, f. 186).

Există însă și probleme de structură a construcției melodice, care nu se încadrează în regulile generale de transcriere a muzicii bizantine. Aceste excepții nu pot fi considerate erori în ms. rom. 61, deoarece cîntările care ridică probleme prezintă aceleași inadvertențe în Penticostarele cópii din ms. rom. 4 305 și 2 219. Aceste inadvertențe, fiind păstrate ca atare în manuscrisele ulterioare, considerăm cîntările cu particularități de structură ca rezolvări melodice specifice, care demonstrează diversitatea muzicii bizantine. Prezentăm cîteva exemple în sprijinul ideii de multitudine a soluțiilor de construcție muzicală, reieșită din cercetarea Penticostarelor. Cîntarea „Mai-nainte cu șase zile" din ms. rom. 61, f. 229^{v} și ms. rom. 4 305, f. 172 are mărturia ehului 1 autentic, finalul pe *la* corespunzător acestui eh, dar desfășurarea melodică nu concordă cu mărturiile interioare decît dacă se consideră sunet inițial *sol* — ca pentru ehul 1 plagal — și nu *la*, sunetul inițial pentru ehul notat cu mărturie la început. Cîntarea „Ca o oaie spre junghiare" din ms. rom. 61, f. 231^{v} și ms. rom. 4 305, f. 175^{v} este scrisă în ehul 4 plagal și se transcrie corect pînă la finalul pe *do* considerînd ca sunet inițial *re* — sunetul de început al ehului 4 autentic. Cîntarea „Cînd au răstignit" din ms. rom. 61, f. 234^{v} și ms. rom. 4 305, f. 177^{v} — în ehul 2 autentic care de obicei se transcrie începînd cu sunetul *sol*, în acest caz pentru a corespunde mărturiile interioare l-am transcris începînd cu *mi*. O particularitate o prezintă unele cîntări ale ehului 2 plagal și în special în varianta nenano. Specificitatea o constituie o formulă de final, întîlnită și în manuscrisele grecești, care pentru

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ehul 2 pl. nenano încheie cîntarea pe sunetul *fa*. Cîntarea „Zioa de astăzi" din ms. rom. 61, f. 236ᵛ și ms. rom. 4 305, f. 180 în ehul 2 pl. nenano are un incipit lung identic cu cîntarea Δεῦτε πιστοί din ms. gr. 660, f. 177 (deși nu corespunde nici textul literar, nici sărbătoarea). Transcrierea a considerat sunetul inițial *la*, deoarece acesta este verificat pentru formula respectivă de început la alte cîntări. Cu formula finală 

, ms. rom. 61 și ms. gr. 660 au finalul cîntării pe *fa*.

Cîntarea « Fiind ușile încuiate » în ehul 2 pl. nenano din ms. rom. 61, f. 238ᵛ și ms. rom. 4 305, f. 181ᵛ prezintă un incipit lung identic (în acest caz textul literar este același) cu ms. gr. 626 (f. 142ᵛ), 660 (f. 155ᵛ) și 130 (f. 318) începînd cu sunetul *la*. Ms. rom. 61 are formule melodice identice dar deplasate. Cele trei manuscrise grecești se suprapun pînă la ultimul rînd. De aici ms. gr. 130 și 626 continuă identic și cu finalul, obișnuit pentru acest eh, pe sunetul *do*. Ms. gr. 660 se desparte de celelalte două și are un final cu formula de mai sus pe sunetul *fa*. Reiese clar că ms. gr. 660 s-a abătut de la varianta cu finalul pe *do*, alegînd în mod special această modalitate de încheiere. Ms. rom. 61 a urmărit probabil varianta cu finalul pe *fa*, dar transcrierea cu aceeași formulă se încheie pe *re*.

Cîntarea „După opt zile" în ehul 2 pl. nenano — cu un incipit identic ca la „Fiind ușile încuiate" (ms. rom. 61, f. 238ᵛ — ms. rom. 4 305, f. 181ᵛ) — cu aceeași formulă finală, încheie cîntarea pe *la*, ceea ce îndreptățește începerea transcrierii cu sunetul *la*.

Desigur, există multe alte probleme de investigat în legătură cu transcrierea melodiilor în notație liniară. Nu ne-am propus să epuizăm aici toate aceste aspecte, ele urmînd a fi analizate cu prilejul unor cercetări viitoare.

9. CONCLUZII

a) Penticostarul muzical cuprinde cîntări care se utilizează la principalele oficii liturgice ale celor 11 sărbători importante, de la Duminica Paștilor pînă la Duminica tuturor sfinților (57 de zile).

b) Referindu-ne la Penticostarul muzical, ce conține vechea muzică bizantină, facem precizarea că aceasta există exclusiv în forma manuscrisului.

c) Din cercetările întreprinse se poate constata o neconcordanță între textul literar al cărții de cult și repertoriul muzical al Penticostarului atît în ce privește numărul de cîntări, cît și în stabilirea de început a acestei perioade.

d) Repertoriul Penticostarului muzical diferă de la manuscris la manuscris, un prototip românesc al acestui codex putînd fi considerat, cu toată certitudinea, ms. rom. 61, alcătuit de Filothei sin Agăi Jipei în anul 1713.

e) Se poate stabili o filiație între muzica Penticostarului din codexurile grecești și aceea a manuscriselor românești, filiație ce poate fi urmărită, cu unele rezerve, pînă în secolul al XIII-lea.

f) Devine extrem de importantă precizarea că, odată cu apariția ms. rom. 61, în țările române, muzica de tradiție bizantină a fost practicată cu textul literar în limba română. Ideea de « românire a cîntărilor », pînă la o probă contrarie, a fost deci concretizată de Filothei sin Agăi Jipei în anul 1713.

g) În general, în partea de Penticostar a manuscriselor muzicale figurează foarte puține nume de autori. Mai frecvent apar nume de autori de texte literare în cărțile de cult.

h) Structura melodică a cîntărilor Penticostarului este în general simplă, organic legată de text, cîntările situîndu-se în categoria stilului numit stihiraric. În melodica Penticostarului, formulele melodice specifice ehurilor respective prezintă o importanță deosebită.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PROHODUL — LAUDELE ÎNGROPĂRII DOMNULUI

Studiu comparat

de GHEORGHE C. IONESCU

Prohodul este slujba înmormîntării Domnului nostru Iisus Hristos, cea mai populară dintre toate cîntările ritualului ortodox. Este cunoscut și sub alte nume. Ioan Pralea Moldoveanu îi spune *Urmări pe mormînturi*, iar Anton Pann, în titlul ediţiilor sale, îl numeşte *Epitaful* folosind un termen de provenienţă grecească. În manuscrisul românesc BAR, nr. 1 944 — începutul secolului al XIX-lea —, utilizat în serviciul de cult la mănăstirea Cernica, întîlnim titlul *Pogribania Domnului*, expresie slavonă, în timp ce bizantinologul Ioan D. Petrescu-Visarion îl numeşte plastic *Laudele îngropării Domnului* [1]. A intrat însă în conştiinţa credincioşilor termenul Prohod, titlu pe care majoritatea creatorilor, textieri și compozitori, ca și îngrijitorii de ediţii, l-au atribuit acestei frumoase și nobile cîntări.

Prohodul se cîntă în noaptea de vineri spre sîmbătă în Săptămîna Patimilor, ultima din Postul Paştelui, evocînd drama morţii lui Iisus Hristos, cel umilit și răstignit pe cruce, acceptînd jertfa nevinovată pentru îndepărtarea păcatului uman. Asistăm deci la un moment de pioasă solemnitate, încărcat de mister, în care „chorurile", grupurile de cîntăreţi interpreţi la cele două strane derulează întreaga procesiune a Patimilor cîntînd alternativ stihurile [2] celor trei stări „În mormînt viaţă", „Cuvine-se dar" și „Neamurile toate" ale acestei neasemuite și zguduitoare drame.

Cînd a fost introdusă în cultul creştin ortodox cîntarea Prohodului este greu de precizat. Date în acest sens nu ne sînt cunoscute. Este ştiut însă că Prohodul, ca și celelalte cîntări ale slujbelor religioase, este opera inspirată a Sfinţilor Părinţi, cristalizat în timp pînă la forma pe care biserica o întrebuinţează astăzi. Iniţial a fost conceput în limba greacă, cu textul literar în versuri ritmate, stihurile avînd un anumit număr de silabe pentru a corespunde aceluiași text muzical în trei ipostaze proprii celor trei secţiuni, stări, ale acestuia. Din elineşte, Prohodul a fost tălmăcit în limba română, fiind cîntat în stihuri alternative, greceşte la o strană, româneşte la cealaltă, pînă în 1863 cînd, prin decretul lui Cuza, limba greacă este înlăturată definitiv din cultul religios, oficiul liturgic desfăşurîndu-se integral în limba naţională. Precizăm că oficierea Prohodului în cîntare alternativă, greceşte și româneşte, nu era obligatorie, aceasta întîmplîndu-se mai ales în mănăstiri unde egumenii erau în bună parte greci. Majoritar însă, îndeosebi după tipărirea la Buzău, în 1836, a Prohodului în tălmăcirea lui Macarie Ieromonahul, cîntarea se făcea integral, alternativ la cele două strane, în limba română [3].

[1] În Transilvania, în biserica greco-catolică, în prima jumătate a secolului trecut, i se mai spunea și *Urmarea mânecatului*. A se vedea *Prohodul Domnului nostru Iisus Christos sau Urmarea mânecatului din sfânta și marea Sâmbătă*, Blaj, 1902 (BAR, II 423636), precum și ediţiile din 1910 (BAR, I 510 242) și 1928 (BAR, II 93 449).

[2] Li se mai spune și stihiri, pripeale, tropi, tropare, strofe, termeni folosiţi în diverse perioade de timp și zone geografice.

[3] În bisericile și mănăstirile în care slujba se efectua în limba slavonă, aceasta pînă pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, cîntarea Prohodului se făcea în această limbă. În *Triodul slavono-român* tipărit la Buzău, în anul 1700, se găseşte *Prohodul Domnului* integral, cu textul slavon în versiune medio-bulgară. A se vedea *Triodion ce să zice Tripeasneţă ...*, Buzău, 1700, f. 307v — 312 (BAR, II 632 246 și CRV 121, precum și Biblioteca Patriarhiei Române [BPR], III 528).

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 37, P. 17–39, BUCUREŞTI, 1990

2—c. 3002

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prima informaţie privind cîntarea Prohodului în limba patriei este atestată de manuscrisul lui Filothei sin Agăi Jipei, *Psaltichie rumănească*, anul 1713, neegalată operă de cultură muzicală veche românească. Aici, în acest manuscris psaltic, care se constituie în prima colecţie de cîntări de cult cu text în limba română (păstrat la BAR, ms. rom. 61), se află la folio 25 muzica în notaţie psaltică, cu text literar românesc, a celor trei stări ale Prohodului.

Filothei nu dă în întregime textul Prohodului, cu toate stihurile sale, oprindu-se a ne oferi — muzică şi text — numai primul stih din fiecare stare. Lucru firesc, întrucît prezentarea integrală a Prohodului, care cuprinde nu mai puţin de 185 de stihuri, ar fi ocupat prea mult spaţiu în economia Psaltichiei sale. Reţinem însă că aproape concomitent, în 1726, se tipăreşte la Bucureşti de către „cucernicul întru preoţi Popa Stoica Iacovici" *Triodionul*, „acum întru întîia oară tălmăcit pre limba românească întru folosul tuturor preoţilor şi spre înţelesul creştinilor", în care textul Prohodului este prezentat intregral [4]. Menţionăm că traducerea românească a Prohodului atît cea aparţinînd lui Filothei (1713), cît şi cea din Triodul de la Bucureşti (1726) a fost făcută în proză liberă ca, de altfel, în toate cîntările noastre bisericeşti.

Revenind asupra partiturii muzicale a Prohodului notat de Filothei, procedînd comparativ cu partituri similare din unele manuscrise greceşti în circulaţie în secolul al XVIII-lea, constatăm vădite asemănări în structura melodică a acestora. Este motivul care ne determină să apreciem că Filothei se foloseşte de un text muzical grecesc al cărui autor nu-l cunoaştem, pentru „a români" partitura, conferindu-i caracterul specific cîntării psaltice româneşti proprii perioadei respective.

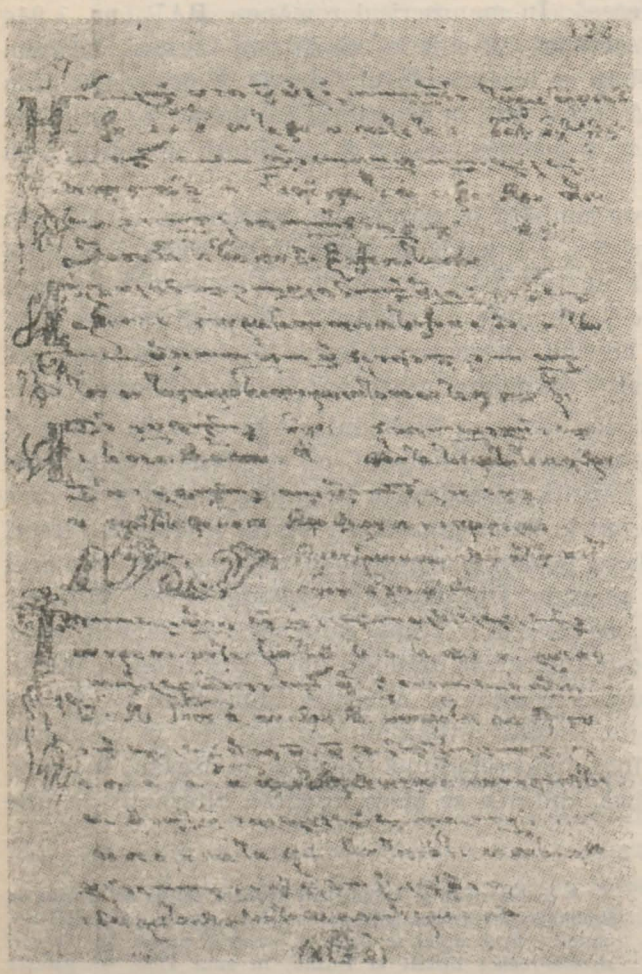


Fig. 1 Primul stih din stările I, a II-a şi a III-a din *Prohodul Domnului*, BAR, ms. gr. 833, f. 122.

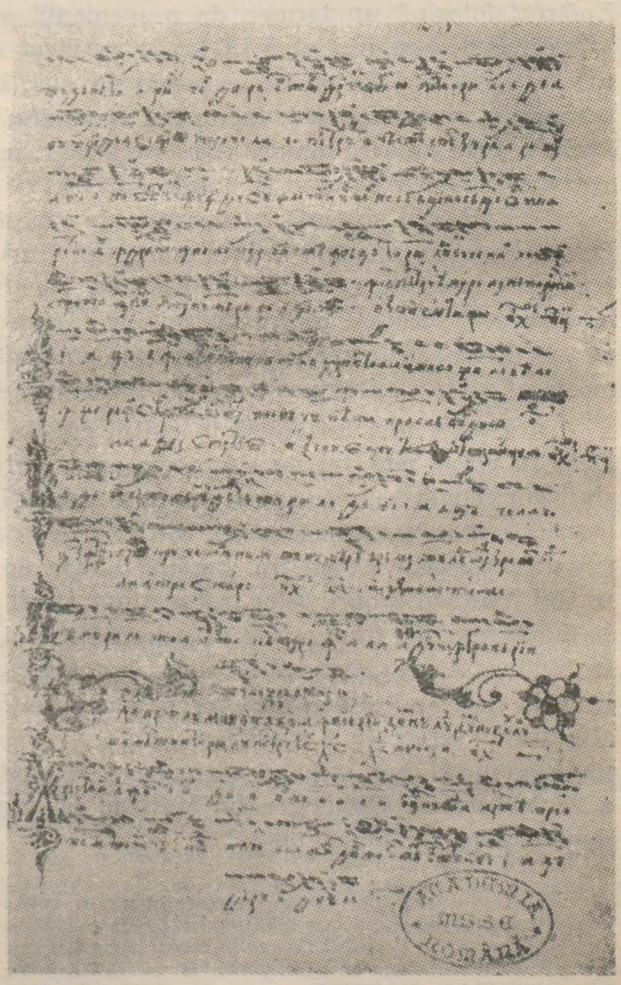


Fig. 2 Filothei sin Agăi Jipei, BAR, ms. rom. 61, f. 25, Muzica şi textul *Prohodului*.

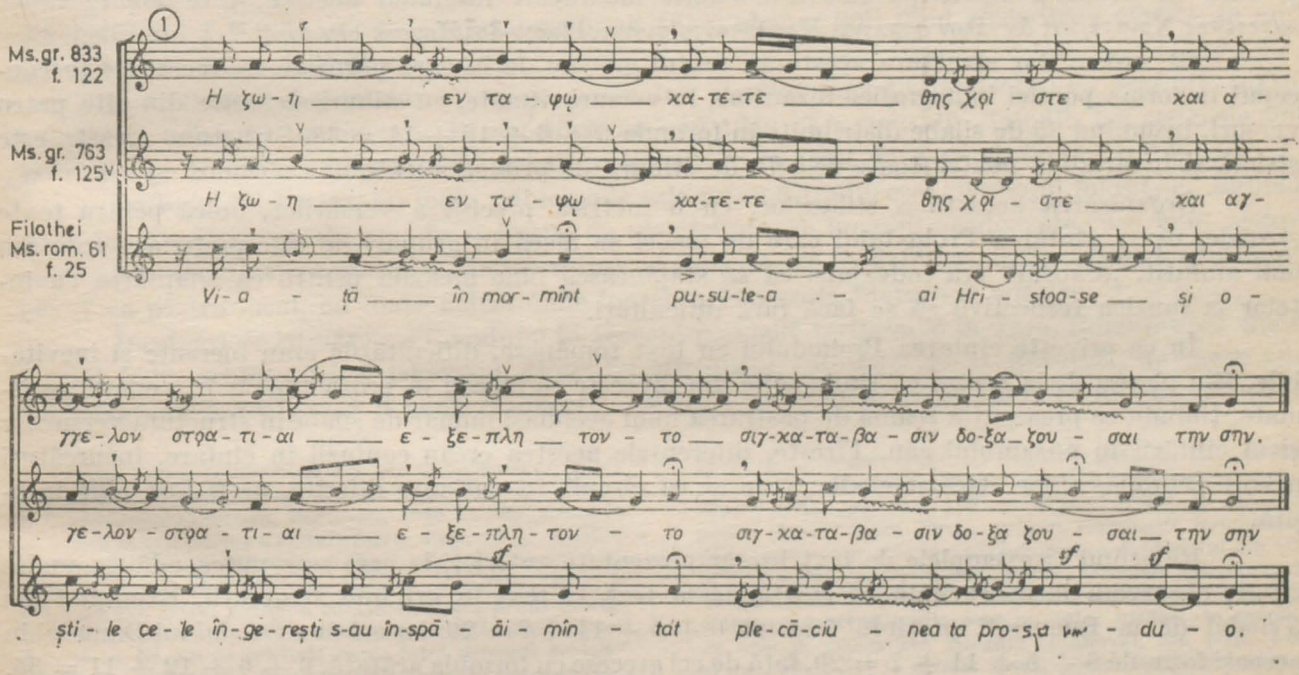
[4] *Triodion ... acum întru intâia oară tipărit pre limba românească* ..., Bucureşti, 1726, f. 140^{v}—175. În Biblioteca Patriarhiei Române (mănăstirea Antim) se găseşte la cota I 4 343 un *Triodion*, fără coperta de titlu, asemănător celui din 1726 (format, număr de pagini, conţinut) pe a cărui primă pagină este scris de mînă, cu cerneală, însemnarea „Triodul Săptămânii Mari, 1720". Este, după opinia noastră, o greşeală privind data apariţiei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Înaintea lui Macarie, deci, Filothei rămîne primul muzician român care procedează la „românirea", „intraducerea" cîntărilor psaltice, realizînd astfel o muzică proprie pe un text românesc cu specificul său de prosodie și limbaj.

Pentru o exprimare mai clară privind filiațiunea muzicii lui Filothei în procesul românirii Prohodului prezentăm alăturat în transcripție liniară melodiile psaltice ale stihului întîi din starea I „În mormînt viață" din manuscrisele aflate la BAR, gr. 833, folio 122 și gr. 763, folio 125^{v} și din ms. rom. 61, folio 25 al lui Filothei [5]. Muzica este evident apropiată, frazele constitutive urmînd aceeași linie, cu aceleași cadențe interioare, iar cadența finală a celor trei variante expuse este aceeași, $Di^1(sol^1)$, „o finală interesantă" cum remarcă și bizantinologul Sebastian Barbu-Bucur [6]. De fapt nu este o excepție și nici o noutate. Cadența finală pe $Di^1(sol^1)$ în glasul al V-lea este întrebuințată în muzica psaltică prehrisantică atunci cînd cîntările sînt organizate în stihuri, așa cum sînt *Doxologiile* și *Prohodul Domnului*, stările I și II, mai puțin starea a III-a notată în glasul al III-lea. Cînd cîntarea se sfîrșește, ultimul stih face cadență pe Ke^1 (la^1) în mod obișnuit [7]. În ce privește modul, ne aflăm în fața unui hipodorian cu baza în Pa^1 (re^1), echivalent modului dorian, mod de *Re* cu treapta a VI-a Zo^1 (si^1) ridicată.

Să urmărim, așadar, transcripția vocală a cîntărilor analizate [8]:



Ex. 1

Cele două lucrări amintite, *Psaltichia rumănească* din 1713 a lui Filothei și *Triodul* de la București tipărit în 1726, în care sînt cuprinse în prima muzica „rumânită", în cealaltă textul românesc al Prohodului, în întregime, rămîn pentru arta și cultura autohtonă lucrări de referință, de mare importanță științifică și documentară. La început de secol, în plin proces de emancipare a limbii române în serviciul de cult religios, cele două lucrări, primele de acest fel după cum am mai specificat, au stimulat apariția altora, mai cuprinzătoare, mai îngrijite, umplînd goluri pe care biserica și credincioșii le resimțeau. Astfel, în anul 1751 înregistrăm o nouă *Psaltichie rumănească*, scrisă de Ioan Radu Duma Brașoveanu, care este de fapt o reeditare a *Psaltichiei* lui Filothei cu unele inversări ale cîntărilor și cu neînsemnate schimbări în textul muzical. Manuscrisul este

[5] Un alt manuscris grecesc (BAR, ms. gr. 838) conține, la folio 60, o partitură a Prohodului asemănătoare celei din ms. gr. 833.

[6] Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Agăi Jipei, Psaltichie rumănească*, II, *Anastasimatar*, București, 1984, p. 12.

[7] I. Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească orientală (psaltică)*, București, 1939, p. 54.

[8] Transcripția stării I a *Prohodului* din *Psaltichie rumănească* a lui Filothei este reprodusă după Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Agăi Jipei, I. Catavasier*, București, 1981, p. 256.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

păstrat la BAR, ms. rom. 4 035, fiind una dintre cele mai complete colecţii de psaltichie din fondul de aur al acestei instituţii. În această lucrare, la folio 286, se găsesc caligrafiate primele stihuri ale celor trei stări ale *Prohodului* — muzică şi text literar — reproduse fără greşeală după manuscrisul lui Filothei sau după un altul, copie a acestuia.

Au fost editate, de asemenea, mai multe Trioade după cel din 1726, cel mai important rămînînd *Triodul* lui Damaschin Rîmniceanu, tradus din greceşte, în care *Prohodul* este prezentat într-o variantă nouă, deosebit de apreciată de istoricii literari şi de criticii de specialitate. Este o apariţie postumă pe care o datorăm episcopului Inochentie, tălmăcirea sa de către Damaschin, „dascălul cel mare" cum i se spunea pentru erudiţia sa, fiind realizată cîţiva ani înaintea morţii sale [9].

Să urmărim însă, prin comparaţie, textul stihului I al primei stări realizat de Filothei în *Psaltichia rumănească* din 1713 cu cel din *Triodul* tipărit la Bucureşti în 1726 şi cu cel din *Triodul* lui Damaschin apărut la Rîmnic în 1734 : „*Viaţă în mormînt / pusu-te-ai Hristoase / şi oştile îngereşti s-au 'nspăimîntat / plecăciunea ta proslăvindu-o*" faţă de „*Viaţă în mormânt / te-ai pus Hristoase / şi oştile îngereşti să spăimîntà / mărind pogorârea ta*" şi faţă de „*Viaţă în mormânt / te-ai pus Hristoase / şi oştile îngereşti s-au spăimîntat / smerenia ta slăvind*". Diferenţele sînt minime păstrîndu-se fondul dogmatic al cîntărilor. Iată acum şi textul grecesc care a servit traducătorilor şi care în decursul existenţei sale n-a suferit modificări rămînînd acelaşi : „Ἡ ζωὴ ἐν τάφῳ/ κατετέθης Χριστὲ/καὶ ἀγγέλον στρατιαὶ ἐξεπλήτοντο/σιγκατάβασιν δοξάζουσαι τὴν σήν" [10].

Să vedem dar structura acestora : textul grecesc de la care porneşte traducerea este conceput în forma poeziei imnografice bizantine, în versuri ritmate, cu stihuri alcătuite din cîte patru versuri, însumînd 35 de silabe distribuite în formula 6 + 6 + 12 + 11 = 35. Structura aceasta este strictă şi invariabilă pentru toate cele 75 de stihuri ale primei stări [11].

Organizarea aceasta a stihurilor, cu o metrică precisă a versurilor, unică pentru toate strofele, uşura cîntarea Prohodului care de obicei se făcea în grupuri de interpreţi, aşa cum am mai amintit. „Chorul" era îndeajuns ca să stăpînească bine melodia pentru ca adaptarea cuvintelor la muzica respectivă să se facă fără dificultăţi.

În ce priveşte cîntarea Prohodului cu text românesc, dificultăţile erau inerente şi inevitabile. Ele plecau de la faptul că traducerile din greceşte se făceau în proză liberă, în versuri neritmate, ţinîndu-se prea puţin seama de păstrarea unui aceluiaşi număr de silabe în structura versurilor şi al cîntării în ansamblul său. Fireşte, diferenţele acestea creau confuzii în cîntare, încurcături uneori penibile, chiar dacă melodia, care şi ea circula în variante diferite, ar fi fost bine însuşită.

Revenind la exemplele de text literar prezentate anterior, la care s-ar putea adăuga multe altele, observăm inconsecvenţa ce există de la text la text în privinţa structurii. Exemplul din *Triodul* de la Bucureşti prezintă formula 6 + 5 + 11 + 7 = 29, iar cel din *Triodul* lui Damaschin aceeaşi formulă 6 + 5 + 11 + 7 = 29, faţă de cel grecesc cu formula arătată, 6 + 6 + 12 + 11 = 35. În *Prohodul* lui Filothei şi în cel al lui Duma Braşoveanu întîlnim formula 6 + 6 + 13 + 10 = 35, în manuscrisul de la Cernica din 1819 (BAR, ms. rom. 1 944) şi în trioadele apărute la Bucureşti în 1746 şi 1769 (BAR, III 5 247 şi III 629 998) şi la Rîmnic în 1782 (BAR, III 530 197), aceeaşi formulă ca cea din *Triodul* lui Damaschin, în timp ce în *Irmologhionul* lui Macarie, tipărit la Viena în 1823, formula este 6 + 6 + 11 + 7 = 30. Inconsecvenţe care aveau darul de a deruta, de a încurca grupurile de interpreţi în timpul cîntării, menţionînd că diferenţele erau nu numai în raportul dintre primele stihuri ale manuscriselor sau ediţiilor tipărite ci, în egală măsură, între stihurile aceleiaşi stări din aceeaşi lucrare, ceea ce îngreuna şi mai mult cîntarea.

[9] Reţinem că textul Prohodului realizat de Damaschin Rîmniceanu a fost păstrat întocmai în cele mai multe din *Trioadele* tipărite ulterior, fiind înlocuit tîrziu, după 1850, cu textul *Prohodului* lui Macarie tipărit la Buzău în anul 1836. Aşa sînt *Trioadele* apărute la Iaşi în 1747, la Rîmnic în 1761 şi 1777, la Bucureşti în 1798, la Buda în 1816, la Neamţ în 1833 şi 1847, la Sibiu în 1860 şi la Chişinău în 1862.

[10] În cercetările întreprinse am urmărit textul elen în mai multe Trioade (ΤΡΙΩΔΙΟΝ) apărute în Grecia între anii 1620 (BAR, II 518 072) şi 1960 (BAR, III 836), acesta rămînînd acelaşi, diferenţele existînd numai în ce priveşte grafica determinată de perioada în care au fost editate.

[11] Celelalte două stări, „Cuvine-se cu adevărat" şi „Neamurile toate", au în textul grecesc următoarea structură : 5 + 10 + 12 + 11 = 38, prima, şi 6 + 6 + 7 = 19, a doua.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cel care intuiește pentru prima dată necesitatea unui text literar al Prohodului în versuri ritmate pe o structură anume, după modelul grecesc, este Ioan Pralea Moldoveanu [12], psaltul de la Iași, „cel mai mic între musicoșii sistimii vechi" care, în anul 1810, august 10, tălmăcește cele două *Epitafii* (sau „*Prohoade*), „unul adecă cel din Simbăta cea mare a Mîntuitorului nostru Iisus Hristos, iar al doilea la Adormirea Preacuratei Maicii Sale" [13], alcătuite „în limba noastră cea moldovenească în sfînta mănăstire Slatina" [14].

Deosebit de prețioase sînt precizările lui Pralea în „Înainte cuvîntare", folio 3, cînd spune: „Epitafion[...] care acum s-au alcătuit după calupurile grecești, întocma în numărul silabelor măsurîndu-se, adecă: pripeala stérei întâiu treizecișicinci de silabe, iar a doua stare, treizecișiopt, iar a treia noasprezece silabe, așezătoriu fiind eu [...] dreptul pravoslavnic Ioniță Pralea".

Zece ani mai tîrziu, în anul 1820, Pralea își tipărește lucrarea, probabil la Iași, pe care o intitulează curios: *Urmări pe mormînturi, giamnîn limbi* [15], o lucrare în care Pralea prezintă Prohodul pe patru coloane, în limba greacă și în traducere românească. Pe paginile din stînga, pe primele două coloane, prezintă textul grecesc al *Prohodului Domnului* și *Prohodul Adormirii Maicii sale*, iar pe pagina din dreapta aceleași cîntări, în aceeași ordine, cu text românesc. Traducerile sînt făcute în versuri ritmate după modelul grecesc, stihurile conținînd același număr de silabe (35 în starea I, 38 în starea a II-a și 19 în starea a III-a), cu cîte patru versuri la strofă (stările I și II) și trei versuri la strofă (starea a III-a). Ediția tipărită este substanțial modificată față de manuscrisul său din 1810, un exemplar al acestuia caligrafiat „de mine mai micul Ivancea paraenclisierul [...] în anii de la mîntuirea lumii 1814, ghenar 20" fiind găsit între cărțile de cult la mănăstirea Râșca din Bucovina [16].

Ioan Pralea, deși cîntăreț psaltic și creator al unor melodii bisericești [17], prezintă textul Prohodului neînsoțit de muzică. El specifică însă în titlu că „iaste din Triod", iar stihurile sînt „potrivite pe tonurile eliniceștii întocmiri", referindu-se la felul de a se cînta în acel timp.

Prohodul lui Pralea, cu toate slăbiciunile sale privind traducerea, limbajul folosit, cu termeni uneori improprii, inventați, cu o frază lipsită de plasticitate, în imagini neadecvate, așa cum afirmă cei care l-au analizat și comentat, rămîne totuși un început, un model vrednic de a fi fost continuat, care-și va păstra locul, cu toate defecțiunile inerente, în istoria literaturii noastre.

Încercări de ritmare a Prohodului în această perioadă întîlnim și în Țara Românească unde, în anul 1822, arhimandritul Gherasim al sfintei Mitropolii, „de feliu de la Bărdești, de peste Olt, sud Drăgășani", realizează o nouă traducere, „acestea scriindu-le după altele ce au fost tălmăcite

[12] Ioan Pralea Moldoveanu s-a născut în comuna Voicinești-Răzeși, județul Soroca, în anul 1789. Lucian Predescu, în *Enciclopedia Cugetarea*, București, 1940, p. 690, spune că „era psalt la Iași și avea o cultură foarte disparată și un talent mediocru" în timp ce Nicolae Iorga în *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, vol. II, București, 1901, p. 493, este mai sever, afirmînd că „se distingea printr-o originalitate vecină cu nebunia, care, cum se întîmplă de obicei îl făcea să fie pus de spiritele naive între oamenii geniali". Eminescu, în schimb, în poezia *Epigonii* îl caracterizează „Pralea, firea cea întoarsă". Pralea era un temperament dinamic, întreprinzător, pricepîndu-se în „arhitectură, croitorie și ciubotărie". A încercat să pună la punct un alfabet universal după modelul cifrelor arabe.

[13] *Prohodul Adormirii Maicii Domnului* este alcătuit după modelul *Prohodului Domnului*, cu aceeași structură (stări, număr de stihuri, de versuri) pe aceeași muzică, urmînd cursul evoluției în timp și transformări a acestuia. În BAR, ms. gr. rom. 576, în *Înainte cuvîntare* se precizează: „*Epitafion* [...] după asemănarea celui din Simbăta mare, facerea lui Emanuil marelui ritor (Corinteanu — n.n.) din anii 1626. Scrisu-s-au în limba grecească în Sfînta Cetate a Ierusalimului de pomenitul Ghermano Ieromonahul și s-au trimis mănăstirii Putnei metaniei sale. Iar moldovenește s-au tălmăcit în sfînta mănăstire Neamțului de obștescul frate Constantin Cuza. După aceea s-au alcătuit după calupurile grecești [...] așezător fiind eu cel mai mic dintre psalți, dreptul pravoslavnic Ioniță Pralea". Este primul exemplar al *Prohodului Maicii Domnului* cu text românesc pe care-l cunoaștem. Înaintea acestuia se găsea la mănăstirea Râșca un manuscris grecesc (BAR, ms. gr. 689) copiat de Constantie Arhidiaconul, purtînd data 1803, august 6, care a servit probabil lui Constantin Cuza pentru traducere. Curînd după aceasta, înregistrăm la Râșca alte două manuscrise asemănătore (BAR, ms. rom. 3 011 și ms. rom. 3 047), de asemenea numai textul literar. Tîrziu, în 1866, Ghimnasie Ieromonahul de la Căldărușani pune textul sub muzica *Prohodului* din 1836 al lui Macarie, caligrafiind mai multe exemplare păstrate astăzi în Biblioteca Academiei Române. Acestea sînt: ms. rom. 2 484, cu toate stihurile puse pe note, utilizat în serviciul de cult la mănăstirea Ghighiu (Prahova), ms. rom. 4 568 și ms. rom. 3 617 în care se găsesc două exemplare întocmai. Tipărit se găsește în *Urmări pe mormînturi* (1820) în traducerea lui Pralea, apoi în 1869, „care la 1820 tipărindu-se într-un stil cam încurcat, acum s-au retipărit în alt stil mai descurcat" și în *Manualul de cîntări bisericești* de Monahia Epicharia Moisescu în 1911, ultimele două cu text literar și muzical. Ediții mai noi au fost tipărite la Tîrgu Jiu în 1927 de preotul Ilie Roșoga din Turburea (Gorj), la București în 1935 de Teofil Ionescu și Toma Culcea și în 1940 de Irineu Mihălcescu, mitropolitul Moldovei și Sucevei, și Gheorghe Popescu-Zimnicea, aceasta din urmă într-o versiune originală, „refăcută după izvodul grecesc" într-o curată și agreabilă tălmăcire. Din păcate însă textul ritmat nu se potrivește întotdeauna cu metrica și linia melodică a Prohodului.

[14] BAR, ms. rom. 3 011, f. 1.

[15] Probabil se referă la faptul că lucrarea este prezentată în două limbi („giamnân limbi"), grecește și românește.

[16] BAR, ms. rom. 3 011; a se vedea și Alex. Lăpedatu, *Manuscrisele de la Bisericani și Râșca*, București, 1906, p. 41—43.

[17] BAR, ms. gr. — rom. 2 371, f. 118; („a treia stare a Polieleului<Vavilonul>, facere a lui Kir Ioann Prale"), f. 124—124^{v} („altă alliluia și Porunca cea cu taină") și f. 125^{v} („Cînd slăviții ucenici").

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și așăzate după ceale grecești *cu măsuri după cîntare* mai întocmite decît la Triod și mai în scurt" [18]. O realizare frumoasă, într-o traducere bună dar care nu respectă întotdeauna structura strofică grecească pentru asigurarea legăturii text-muzică. Remarcăm faptul că pentru prima dată în stihul

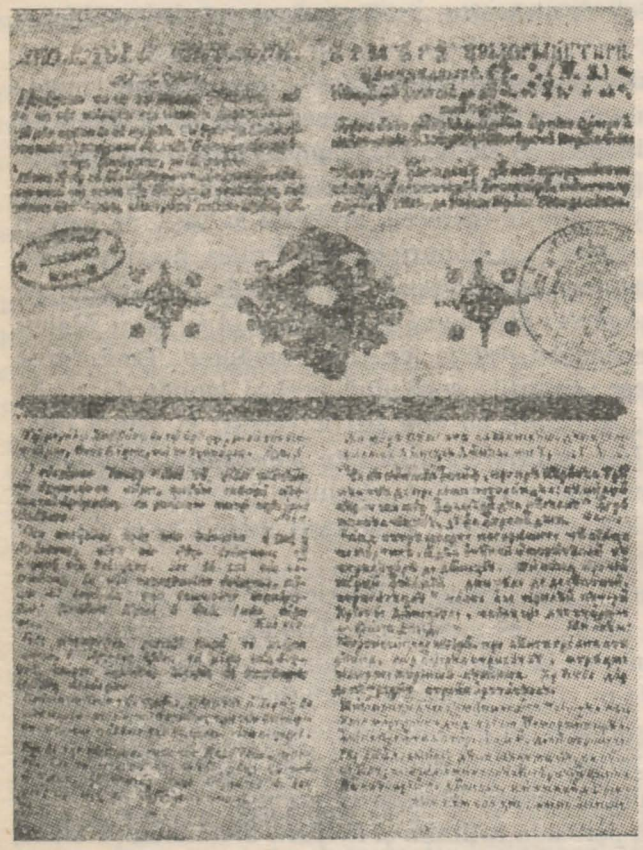


Fig. 3 Ioan Pralea Moldoveanu, *Urmări pe mormînturi*, p. 2 (anul 1820).

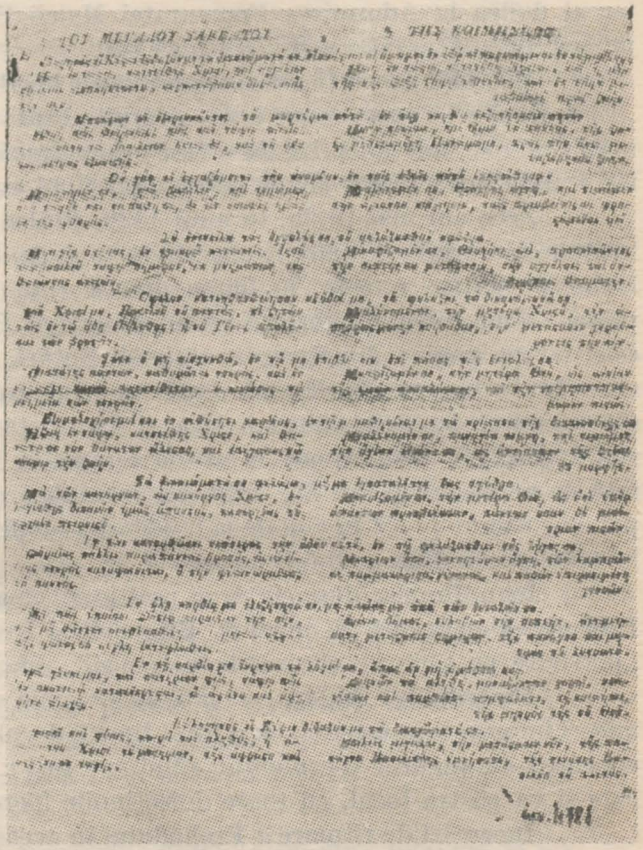


Fig. 4 Ioan Pralea Moldoveanu, *Urmări pe mormînturi*.

întîi al primei stări a *Prohodului* întîlnim versul din incipit „În mormînt viață" preluat de Macarie și înpămîntenit astfel. Manuscrisul, al cărui colofon poartă data 1822, august 31, nu este însoțit de textul muzical și nu a cunoscut tiparul.

Alte încercări de ritmare a Prohodului sînt atribuite, după opiniile lui Anton Pann, dascălului Matache, profesor de psaltichie la Buzău, cînd spune că „orînduiala Epitafului [...] mai întîi s-au regulat oarecum în Transilvania și s-au tipărit fără iscălitura cuiva : mai pre urmă găsindu-se în manuscris și de alții lucrată în București s-au apucat unul Matache cîntăreț, profesorul de cîntări al Seminarului Sfintei Episcopii Buzăului, și a mai îndreptat-o pe cît au putut păzind mai mult numărul silabelor decît tonurile zicerilor" [19]. Lipsite de o bază atestatară, afirmațiile lui Anton Pann rămîn sub semnul întrebării.

În anul 1823, Macarie Ieromonahul tipărește la Viena : *Theoreticonul*, *Anastasimatarul* și *Irmologhionul*, realizate în urma însărcinării primite din partea mitropolitului Dionisie Lupu de a transpune pe muzică, în „sistima nouă", în „graiulŭ patriei" cîntările de cult ale bisericii. Este vorba de „românirea" cîntărilor psaltice, de „intraducerea" acestora după modelul celor grecești în care muzica și textul literar, nou realizate, să-și păstreze sensul fără a se îndepărta de original.

În acest context Macarie „intraduce" și cîntările Prohodului care se găsesc în *Irmologhion* la paginile 184—185, intitulate „la Epitafion", unde sînt trecute în notație psaltică primul stih al celor trei stări : „Viață în mormînt", „Cade-să să te mărim" și „Neamurile toate". Preotul Nicolae M. Popescu, profesor la Facultatea de teologie din București, afirmă în *Viața și activitatea*

[18] *Pogribania Domnului nostru Isus Hristos*, BAR, ms. rom. 2 031, f. 33.

[19] Anton Pann, *Epitafulă*, București, 1846 ; a se vedea și Nic. M. Popescu, *Viața și activitatea dascălului de cântări Macarie Ieromonahul*, București, 1908, p. 57.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dascălului de cîntări Macarie Ieromonahul că acesta s-a folosit în traducerea *Irmologhion*-ului de ms. gr. 751, BAR, Εἱρμολόγιον ἄργον καὶ σύντομον care are același cuprins și ordine a cîntărilor ca și la Macarie [20].

Alăturînd cele două texte muzicale, cel din ms. gr. 751, f. 94—95 și cel din *Irmologhion*, realizat de Macarie, constatăm asemănări vădite în construcția frazelor, ceea ce confirmă afirmațiile făcute. În spiritul muzicii grecești, Macarie realizează o variantă originală, în care legătura între

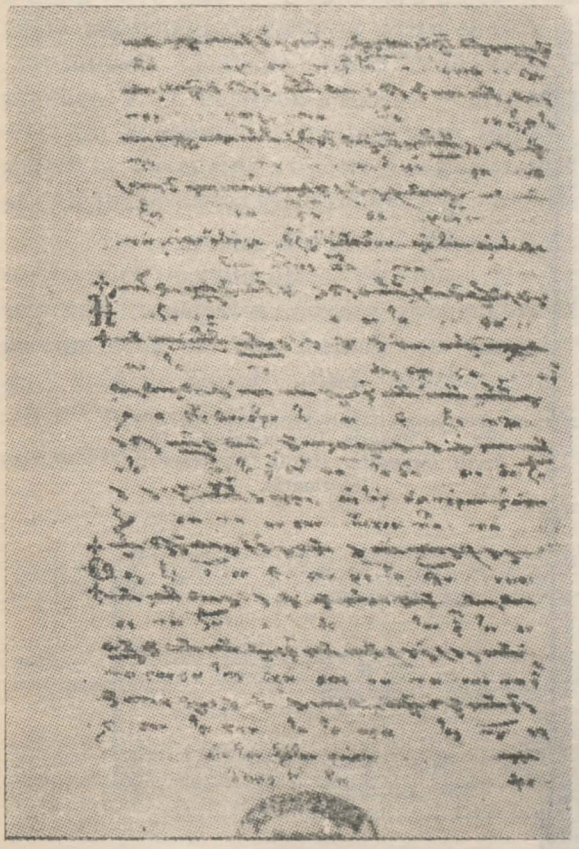


Fig. 5 BAR, ms. gr. 751, f. 94v.

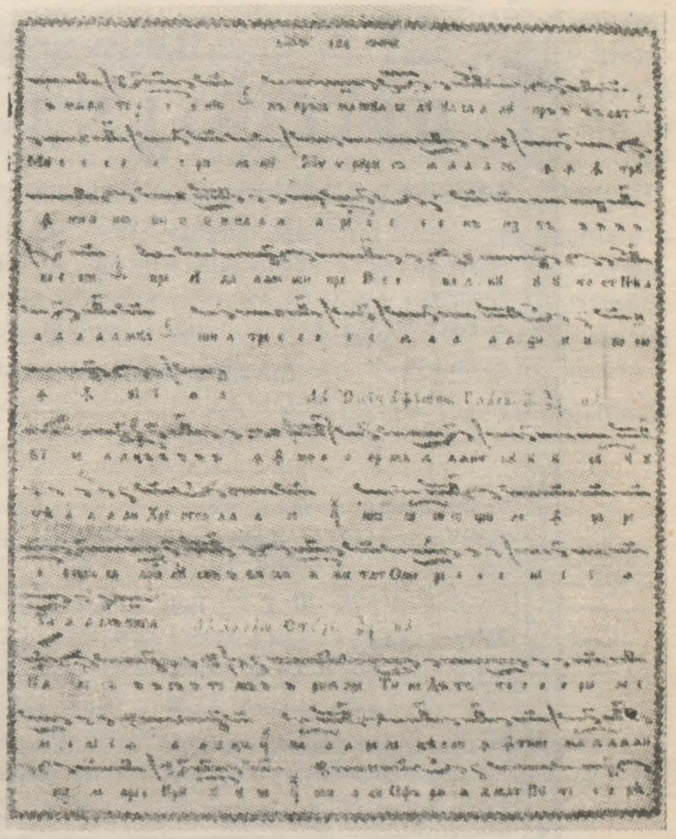


Fig. 6 Macarie Ieromonahul, pagină (184) din *Irmologhion*, cu primul stih din stările I și a II-a.

textul literar și muzică se face organic, cu respectarea accentelor prosodice. Exagerează însă în conturul frazelor melodice pe care le diluează, le întinde, îngreuind derularea muzicii, a cîntului. De asemenea textul literar, influențat de traducerile din Triod și de cele ale lui Pralea Moldoveanu, nu respectă structura clasică a celui grecesc, pe care fără îndoială l-a avut în față.

Un merit deosebit în realizarea Prohodului „așăzat întocmai după alcătuirea și înființarea cîntării celor grecești" revine episcopului Chesarie al Buzăului, bun organizator, întreprinzător, al cărui nume se leagă în înfăptuirea multor activități generoase, de înființarea seminarului, ce-i poartă numele, de ridicarea mai multor lăcașuri de cult în satele buzoiene, de editarea în tipografia proprie a unor cărți bisericești și de ritual atît de necesare cultului ortodox și spiritualității românești în general [21].

Încă din tinerețe — spune Chesarie în prefața *Prohodului* tipărit la Buzău în 1836 —, izbit de atmosfera în care se oficia Prohodul în biserică cu prilejul sărbătorilor Paștelui, cînd „se cădea tot sufletul să fie pătruns de evlavia cea cuviincioasă și de o nestrămutată umilință a inimii atunci mai vîrtos să făcea cele mai multe hazmodii care și pornea inimile oamenilor spre vorbe și rîsuri în sfînta besearică", gîndea cum ar putea „alcătui acest lucru sfînt", oferindu-se credincioșilor liniștea sufletească specifică trăirii mistice al acestui moment dramatic din viața lui Iisus. Pentru că „obicinuit fiind a să cînta dă mulți această sfîntă cîntare românește și grecește mergea cu cin-

[20] Nicolae M. Popescu, *op. cit.*, p. 52.

[21] George Voicu, *Viața și opera lui Chesarie, episcop de Buzău, 1825—1846*, București, 1897.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tarea ca pre o Podobie potrivită, venea frumos și îndulcea auzul ascultătorilor, iar cei ce cînta românește și era mai cărturari, depărtate fiind cuvintele de înființarea Podobiei grecești o ducea pe cît se putea pe glas, și oarecșce tot potrivea cîntarea, iar cu știință de carte mai puțină și cu înțelegerea mai proști, după ce nici cuvintele nemerea bine, apoi glasul cu totul îl înstrăina". De aceea Chesarie se adresează „cuviosului ieromonah Macarie, dascălul musichiei bisericești", poftindu-l „să se apuce să alcătuiască românește această sfîntă cîntare întocmai după înființarea celor grecești nestrămutînd atît pentru tălmăciri și apropierea cuvintelor, cît și întregimea silabelor cîntării [...] întru toate asemenea

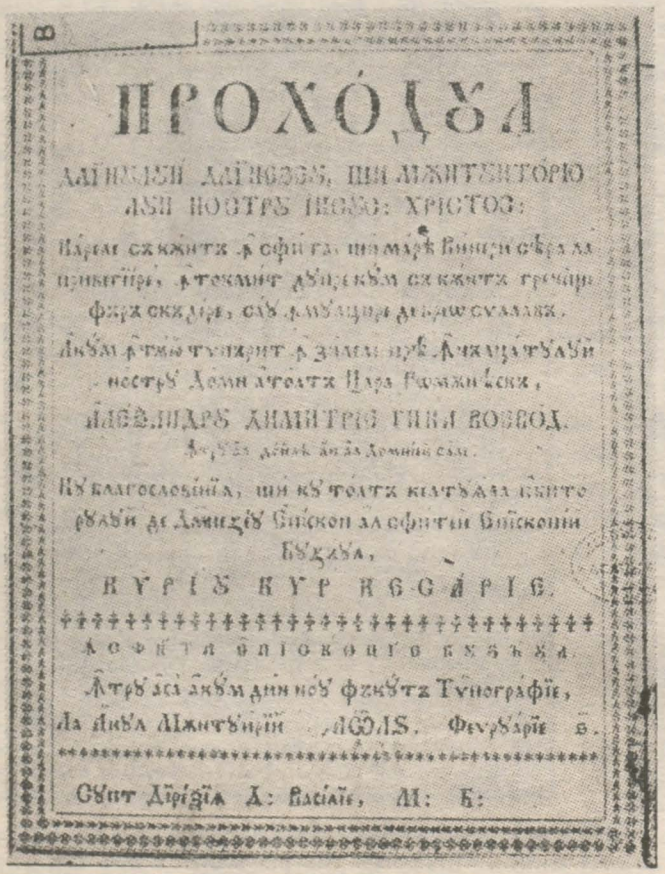

ПРОХОДЪ
ДЛЯ ВСЕЙ ДЛЯ ВСЕГО, ШИ ДЛЯ ЖИТЕЛЬСТВОРІЮ
ДЛЯ НАШЕГО ІИСОУ: ХРІСТОС:
ВАРЛАМ СЪКЖИТЪ Ф СФИТА ШИ МАРЕ ВИНЕРИ СЪ ДА
ПРЕЫГЕРЕ, ФТОКАМИТ ДУМНЕЗЕУ СЪКЖИТЪ ГРЕЧЕСКЕ
ФЕРЕ СКЪДЕРЕ, СЪ ДЕ ЗЕУ ЦЕРЕ ДЕ ЛА ЕЛЕНЕ СЪ ДЕ ЛА ВЕЧЕ.
ДЕЗЕУ ФТОЙ ТУНЕРИТ Ф ЗЕМЕ ПЕНТРУ ДЕ ЦЕ ЦЕ ТЪЛЕУ
НОСТРУ ДОМНУ ФТОЙТЕ ЦЕЛА РОМЪНЕСКЕ,
ДЕ ЦЕ ЦЕЛА ДИМИТРІЕ ГИКА ВОЕВОД.
ДЕ ЦЕЛА ДЕЛЕ ДЕ ЦЕЛА ДОМНИЕ САЛЕ.
НУ БЛАГОСЛОВЕНИЕ, ШИ НУ ФОЙТЕ КЕЛТУЕЛА БИСТО
РИЕЙ ДЕ ДЕМИТЕЙ ЕПИСКОП ДЕ СФИНТЕЙ ЕПИСКОПИЕ
БУЗЕУ,
КУРІЕ КУР КЕСАРІЕ.
ДЕ ФЕЛУ ЕПІСКОПЕСКЕ БУЗЕУ.
ЕТРЕУ ЕСТЕ ЕЕУ ДИН НОУ ФЕКУТ ТУПОГРАФІЕ,
ЛА ЕЕУ ДЕ ЖИТЕУРІЕ ,ДЕ ЕЕ. ФЕВРУАРІЕ 6.
СУНТ ДЕРІЕЕ А: ВАСІЕ, М: Б:

Fig. 7 Macarie Ieromonahul, *Prohodul Domnului*, Buzău 1836 (coperta interioară).

cu înființarea cîntării celor grecești, pentru ca cel ce va cînta acest sfînt Prohod să-i fie destul a ști numai tropariul stării cei dintîi ca să-l cînte, apoi la celelalte să meargă întocmai cu cîntarea după acela, așișderea și la a doua și la a treia stare". „Și pentru ca să rămîie vecinic și nestrămutat acest sfînt lucru — spune mai departe episcopul Chesarie în prefață — l-am poftit ca să tipărească troparele cele de la începuturi cu Glasurile Musichiei în cîte doao chipuri, și rar și des, lăsîndu-o aceasta la voia fieștecăruia ca oricine precum va voi așa să le cînte, să le poată a le întrebuința fiind potrivite întru alcătuire" [22].

În conformitate cu acest „îndreptar" la a cărui elaborare — cel puțin în privința problemelor tehnice — Macarie nu putea fi străin, realizează cea mi bună ediție a *Prohodului*, care se va impune și va rămîne pînă astăzi prin frumusețea stilului său, operă desăvîrșită, de înaltă profesionalitate, chiar dacă în timp i se vor mai aduce unele corectări neînsemnate, dar benefice intervenții în textul muzical și literar, de muzicieni competenți.

În personalitatea artistică a lui Macarie se îmbinau îndemînarea compozitorului experimentat, inteligența arhitectului în construcția formelor muzicale, talentul omului de litere în desăvîrșirea textului poetic, fie el numai în versuri ritmate. Înzestrat cu aceste calități, însoțite de o mare putere de muncă, Macarie Ieromonahul, cel care la timp potrivit a „românit" în întregime cîntările bisericești — unele din acestea tipărindu-le —, ne-a oferit în ultimul an al vieții sale acest dar de preț care este *Prohodul Domnului*.

[22] *Prohodul Domnului ... acum intîi tipărit ... cu blagoslovenia și cheltuiala episcop(ului) Sfintei Episcopii Buzău,* Kiriu kir Kesarie. Buzău, anul mîntuirii 1836, februarie 6.

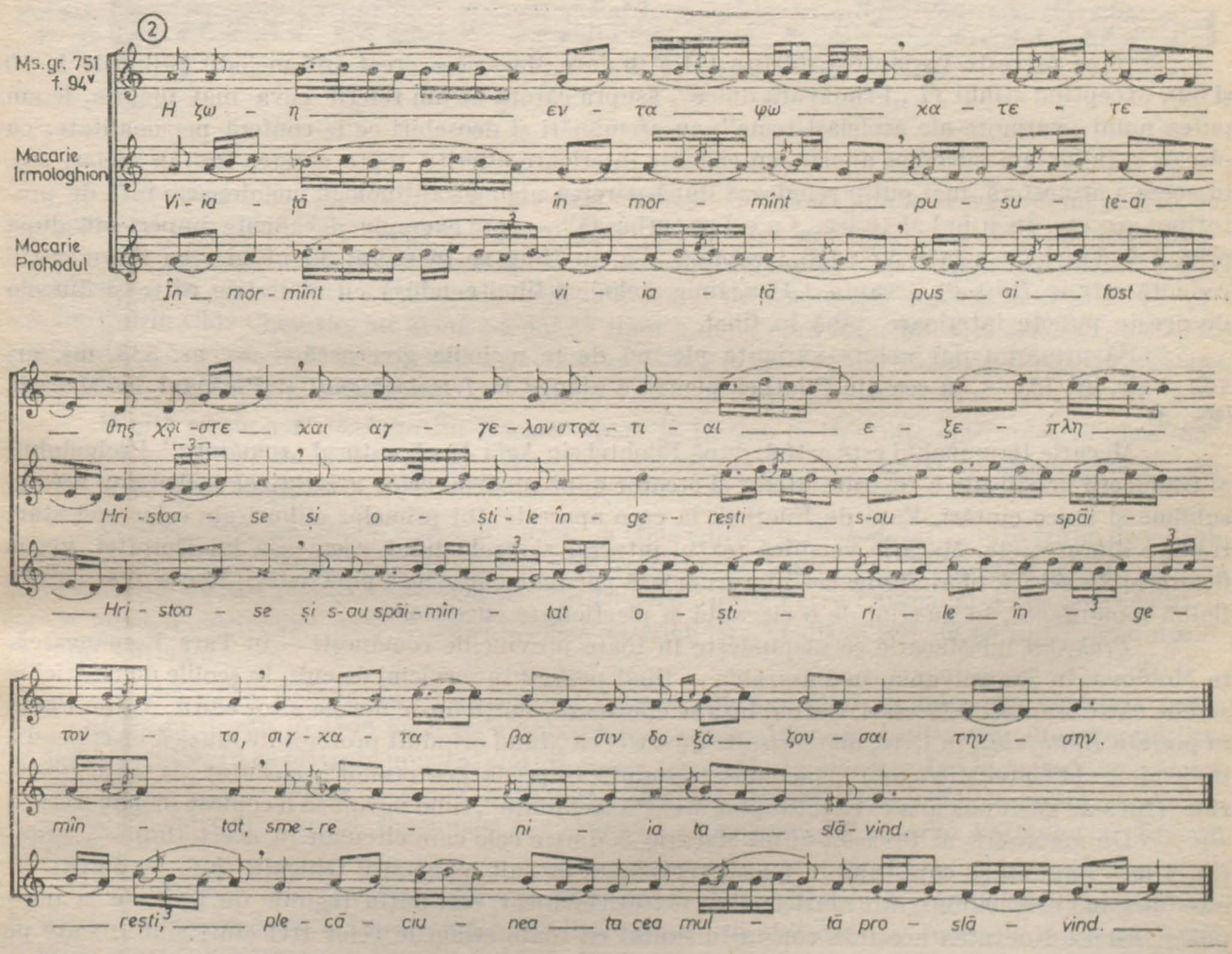
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Textul literar „întocmit după cum să cîntă grecește fără scădere sau înmulțire de vreo silabă" urmează textul grecesc pe care-l traduce liber, neforțat, în versuri ritmate, cu respectarea metrică și a numărului de silabe conform structurii acestuia. Stihurile sînt asemănătoare ca formă și construcție internă, separat pentru fiecare stare în parte.

Muzica este prezentată în două variante pentru stările I și a II-a (una mai largă, în mișcare lentă și alta mai scurtă, în mișcare ceva mai grăbită) și în patru variante pentru starea a III-a între care și „Primăvară dulce" (stihul 17) a cărei realizare se bucură de proprie originalitate negăsindu-și decît în parte corespondența muzicii grecești din care celelalte stihuri au fost „intraduse". „Melodia strofei Primăvară dulce, după care se cîntă încă 14 strofe — spune bizantinologul I. D. Petrescu-Visarion — este o alcătuire proprie a lui Macarie. Se pare că este inspirată dintr-un fragment al fostului imn împărătesc austriac, ce să-i fi rămas lui Macarie din vremea șederii la Viena cînd a tipărit *Anastasimatarul* și *Irmologhionul*. A utilizat din melodia imnului austriac atît cît îngăduia textul. Frumoasă în sine, melodia nu are nici o legătură cu inspiratul text literar"[23].

Ca și muzica din *Irmologhionul* tipărit în anul 1823, cea realizată în *Prohod* este prelucrată și adaptată textului literar românesc avînd la bază pe cea din ms. gr. 751, BAR. Față de variantele din *Irmologhion*, muzica *Prohodului* suferă unele modificări în structura melodică și ritmică, precum și în privința formei, cea mai interesantă rămînînd cadența finală (stările 1 și 2) pe *Ke* (*la* [1]) față de *Di*(*sol*[1]), dînd strofelor stabilitate proprie, independență.

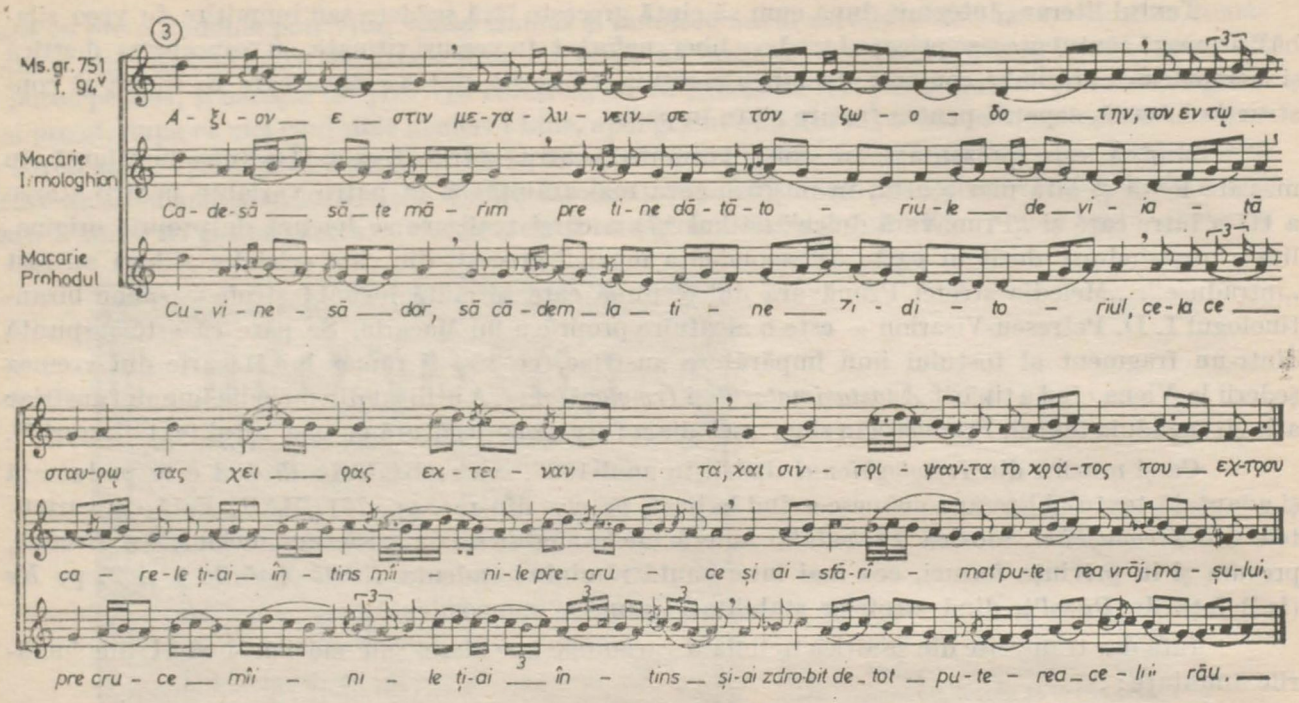
Iată dar transcrise din psaltică în liniară variantele „pe mare" ale stărilor I și II din lucrările anunțate ; :



Ex. 2

[23] Pr. I. D. Petrescu, *Laudele ingropării Domnului și Mîntuitorului nostru Iius Christos ... scrise în stil vechiu pentru trei voci egale și cor mixt (Cuvînt de lămurire)*, București, 1940.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Ex. 3

În ce privește variantele stării a III-a în care Macarie a creat trei melodii (stihurile 1, 10 și 32), exceptînd stihul 17 „Primăvară dulce", asupra cărora ne-am referit ceva mai înainte, le-am putea numi „variante ale aceleiași teme", cu asemănări și deosebiri ce le conferă personalitate, cu plecări și inflexiuni melodice aparte, cu cadențe interioare diferite, toate acestea însă în același stil, în aceeași atmosferă, mai puțin religioasă după părerea unor bizantinologi, nu departe însă de prototipul grecesc. În stihul al 10-lea „Ca cel ce turbează" — spre exemplu — cadența imperfectă după primul rînd melodic este în *Ni*² (*do*²), treapta a V-a, în timp ce în stihul 32 „Fiul meu slăvescu-ți" cadența este în *Di*¹(*sol*¹), treapta a II-a, linia melodică fiind condusă cu măiestrie către și dincolo de aceste puncte interioare, pînă în final.

Să urmărim dar aceste variante plecînd de la melodia grecească — ms. gr. 833, ms. gr. 763 și ms. gr. 751 —, la cea din Filothei, pentru a ajunge la *Irmologhionul* și *Prohodul* lui Macarie (Ex. 4).

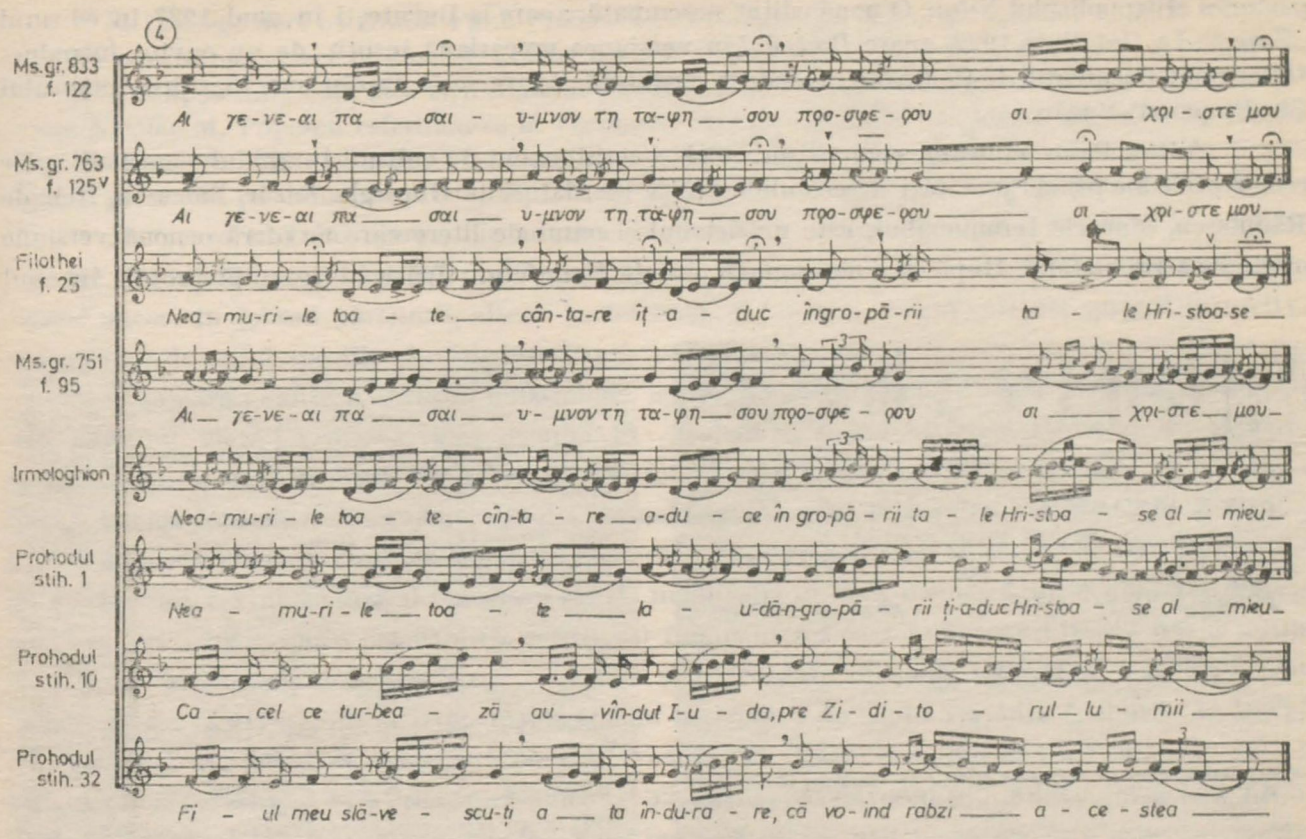
Macarie Iermonahul este astfel, după Filohtei sin Agăi Jipei, autorul „românirii" Prohodului, al traducerii versificate a textului literar și creator după modelul celor grecești al melodiilor acestei sublime și unice cîntări. Față de Filothei, la care apare textul primelor stihuri ale celor trei stări traduse din grecește, Macarie versifică textul integral al Prohodului, asemenea lui Dosoftei, versificator al *Psaltiriei*, oferindu-ne cea mai frumoasă versiune cunoscută pînă astăzi, în cea mai curată limbă românească, în imagini de o eleganță și plasticitate cuceritoare.

Prohodul lui Macarie se răspîndește în toate provinciile românești — în Țara Românească, în Moldova, în Transilvania, în Basarabia — fiind preluat în serviciul de cult, în școlile de psaltichie sau de către amatori interesați. Curînd însă se epuizează, simțindu-se nevoia altor ediții. Anton Pann, în prefața *Epitafului*, în 1846, mărturisește de altfel că „fiind orînduit profesor de muzică bisericească în Seminarul Sfintei Mitropolii", făcîndu-i trebuință a-l preda „enternilor", a căutat „la toate librieriile și nu s-au găsit nici una ca să întîmpine această trebuință", fiind nevoit să îl copieze în manuscris[24].

Un manuscris al *Prohodului* lui Macarie — dintre cele care circulau în acest timp —, nedatat și fără semnătura copistului, a folosit serviciului de cult mănăstirii Ghighiu (jud. Prahova). El este întocmai originalului, atît muzica cît și textul versificat, mai puțin regulile de tipic de la început și sfîrșit. Noutatea acestuia consta în faptul că toate stihurile celor trei stări sînt trecute pe psaltichie. Se găsește în BAR, ms. rom. 2 480.

[24] Anton Pann, *op. cit.*, *Prefața*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Ex. 4

Apreciat şi solicitat, *Prohodul* lui Macarie cunoaşte în a doua jumătate a secolului al XIX-lea mai multe ediţii apărute sub îngrijirea şi patronajul unor distinse feţe bisericeşti. În anul 1850 apare la Bucureşti „cu cheltuiala părintelui Maxim, îngrijitorul metohului sfintei episcopii Buzăul", *Epitaful* „care s-au tipărit întîi cu blagoslovenia iubitorului de Dumnezeu episcop al sfintei episcopii Buzău, Chiriu Chir Chesarie, iar acum s-a dat în tipar a doua oară întocmai fără scădere sau adăugire". Ediţia, cu reproducerea întocmai a *Cuvîntului înainte* al episcopului Chesarie din ediţia princeps, are în final trecută lista abonaţilor.

O altă ediţie a *Prohodului* lui Macarie apare la Buzău, în tiparniţa episcopiei, în anul 1853, iunie 11, care se încheie cu un cuvînt „către toţi de obşte preaiubiţii noştri fii duhovniceşti" semnat de episcopul Filotei.

În anul 1860, martie 12, apare la Buzău „a treia ediţie" a *Prohodului* — este vorba de ediţiile tipărite în anii 1836, 1853 şi 1860 — care reproduce întocmai conţinutul *Prohodului* lui Macarie cu toate cîntările de aici inclusiv „Binecuvîntările Învierii" după Petru Lampadarie Peloponesianul, la care se adaugă „Ecteniile" ce se cîntă la ocolirea bisericii şi „Veniţi să fericim pe Iosif" a protosinghelului Varlaam.

O nouă ediţie a *Prohodului*, de această dată cu unele dublări ale muzicii, „tipărit a patra oară", apare la Buzău în 1868 cu binecuvîntarea episcopului Dionisie. Ediţia reproduce textul literar al lui Macarie. În ce priveşte muzica, alături de cea semnată de Macarie Ieromonahul, se adaugă variantele realizate de Ştefan Popescu în *Prohodul* tipărit la Bucureşti în 1862. Volumul se încheie cu un cuvînt către credincioşi, îndemnaţi să primească cu smerenie sărbătorile Patimilor şi Învierii lui Iisus.

Prohodul lui Macarie a fost tipărit pentru uzul de cult şi în scopul popularizării, numai textul literar, neînsoţit de melodie, în multiple ediţii apărute în Bucureşti şi în unele oraşe din ţară. În 1858, preotul Kastrisie din Giurgiu publică *Prohodul* „întocmai după cum întîia oară s-a tipărit de preasfinţia sa întru fericire adormit D. D. Chesarie, episcopul sf. episcopii Buzăul". Un an mai tîrziu, în 1859, se tipăreşte la Bucureşti *Prohodul* „cu cheltuiala d-lui Iosif Romanov" în timpul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

păstoriei Mitropolitului Nifon. O nouă ediție, nesemnată, apare la București în anul 1927 în editural „Socec". La Galați, în 1922, apare *Prohodul* în versiunea macariană însoțit de un cuvînt introductiv semnat de preotul I. C. Beldie. O ediție nedatată apare și la Buzău sub îngrijirea preotului Șt. P(opescu)-Buzău.

Anton Pann, cîntăreț, compozitor, poet și scriitor, om de cultură în rîndul personalităților remarcabile ale primei jumătăți a secolului al XIX-lea alături de Gheorghe Lazăr, Bălcescu, Heliade Rădulescu, Macarie Ieromonahul, este muzicianul și omul de litere care ne oferă o nouă versiune originală a Prohodului. După cum ne spune în prefața *Epitafului*, tipărit în tiparniță proprie în anul

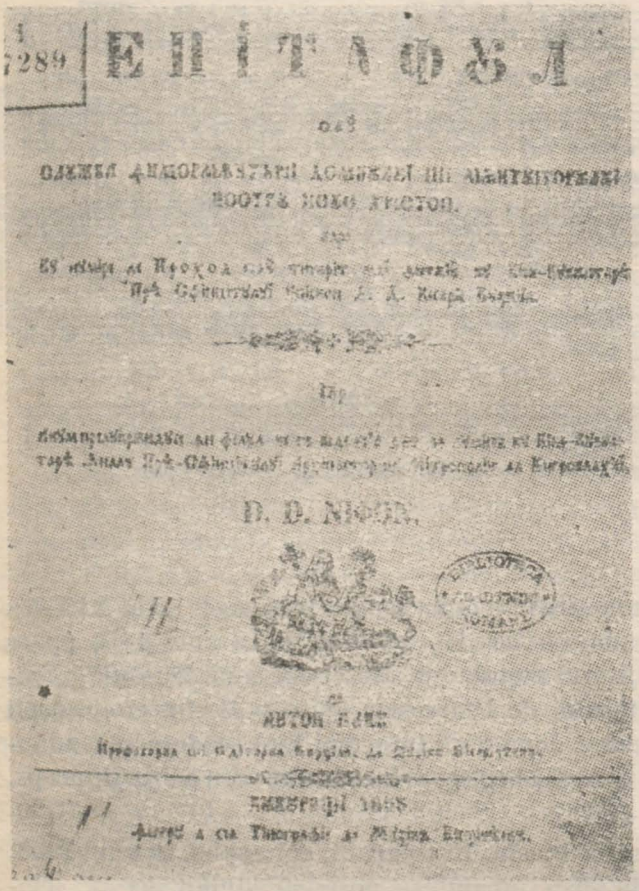


Fig. 8 Anton Pann, *Epitaful*, ed. a II-a, București, 1853 (coperta).

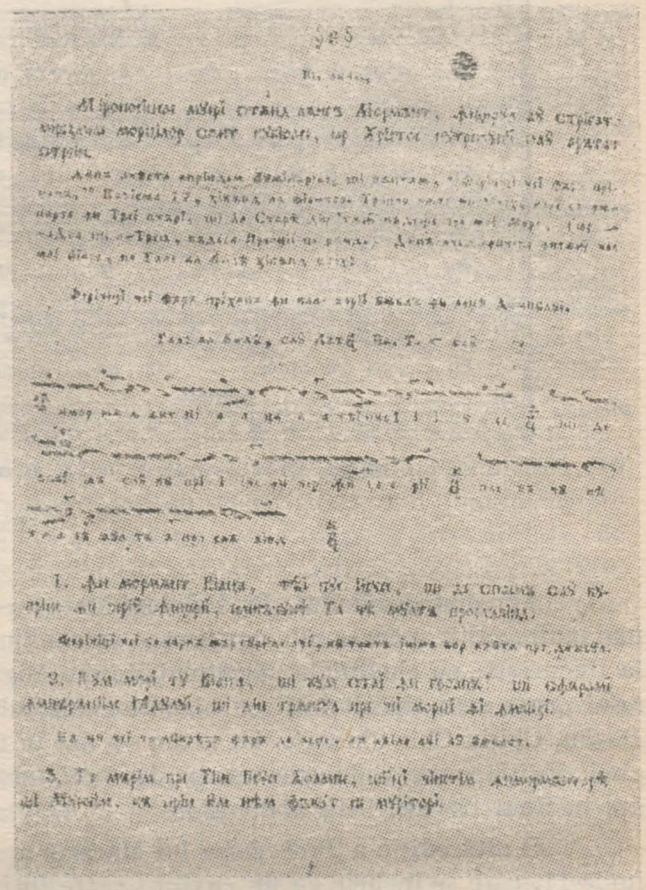


Fig. 9 Anton Pann, *Epitaful*, ed. a II-a, București, 1853, p. 6.

1846, Anton Pann începuse să lucreze la versificarea Prohodului înaintea lui Macarie : „avînd deprindere asupra poeziei mă apucasem să regulez și mai înainte de acesta, dar văzînd-o dată la lumină încetasem către starea a treia, socotind că este de prisos a mai osteni la o carte ce să află tipărită și îndestulați toți de dînsa". Cu toate acestea, epuizîndu-se *Prohodul* lui Macarie și fiindu-i necesar predării la cursurile seminarului Mitropoliei unde funcționa, Anton Pann se hotărăște să-și reia lucrul continuînd-o, „protocolind-o cuvînt cu cuvînt cu cea mai mare băgare de seamă".

Interesante sînt aprecierile — nu lipsite de oarecare malițiozitate — asupra calității textului realizat de Macarie în ediția sa cînd spune : „am băgat de seamă că la multe tropare fiind cuvintele în apostrofă era greu de pronunțat și înțelesul întunecat [. . .] de aceea le-am îndepărtat după puterea mea păzind a nu întrebuința cuvinte scurtate în apostrofi decît prea rar și pe unde iartă idiotismul limbii" [25].

[25] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Se înțelege deci că Anton Pann prelucrează *Prohodul* lui Macarie realizînd o nouă versiune care din păcate nu întrece originalul. „Chiar dacă ar fi îndreptat unele inversiuni și ar fi scăpat de cuvintele în apostrofă, cum zice el, Prohodul pierduse prin aceste schimbări orice urmă de poezie" spune Nicolae M. Popescu referindu-se la versiunea literară realizată de Anton Pann [26]. De altfel, *Prohodul* lui Anton Pann nu a prins fiind mai puțin solicitat datorită slăbiciunilor sale, pentru modul de a fi prezentat ca limbă, expresie, construcție, pentru stilul său mai mult profan decît religios.

Asemenea textului literar, nici muzica realizată de Anton Pann nu a reușit să se impună. Ea este „aranjată", „prelucrată" după melodiile lui Macarie pe care le urmărește întocmai intervenind uneori în folosul partiturii, alteori în detrimentul acesteia, creînd variante proprii întrucîtva îndepărtate de stilul specific cîntării bisericești tradiționale.

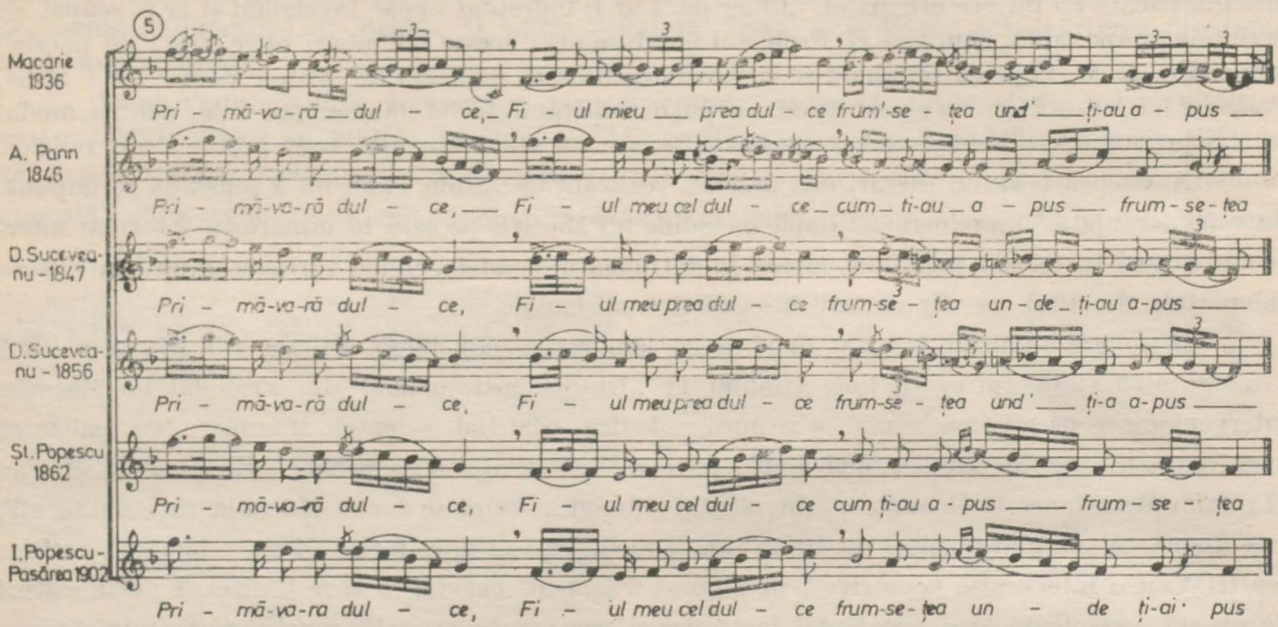
O sumară analiză a textului muzical ne lămurește acest lucru. Primul stih din starea a I „În mormînt viață" urmează linia stihului 11 „Dulcea mea lumină" din *Prohodul* lui Macarie, intervenindu-se ușor în structura sa ritmico-melodică, păstrînd cadențele interioare, cu realizarea unei frumoase formule melodice, mai simplă, în final. La starea a II-a primul stih „Cade-să cîntînd să mărim plecăciunea ta Doamne", echivalentul stihului „Cuvine-se dar să cădem la tine Ziditorul", este asemenea textului muzical macarian (unele modificări în linia melodică nu schimbă structura acesteia) cu o intervenție nepotrivită în ultimul fragment melodic în care utilizează unele salturi de cvartă ascendentă și descendentă, inestetice și neacordate prosodic muzicii și textului literar. Pentru starea a III-a, Anton Pann realizează nu mai puțin de șapte variante (stihurile 1, 10, 17, 21, 26, 39 și 44) avînd ca model pe cele din *Prohodul* lui Macarie, stihurile 1 „Neamurile toate", 10 „Ca cel ce turbează", 17 „Primăvară dulce" și 32 „Fiul meu slăvescu-ți". Aduce ceva nou Anton Pann în speculațiile sale compoziționale? Fără îndoială că da, atît în ce privește aspectul pozitiv cît și inversul acestuia. Mai întîi, cu excepția formulei melodice din cadența finală, transferă întregul text muzical al stihului 32 „Fiul meu slăvestu-ți" (Macarie) stihului „Spaimă ia pe îngeri" (A. Pann), fără nici o corelație din punct de vedere al expresiei, al textului literar cu splendida muzică realizată de Macarie. Apoi utilizarea unor formule melodice nepotrivite muzicii psaltice (*di, vu, ni, pa, vu, ni, ga*, în valori de optimi), formulă specific occidentală, în prima frază a stihului 10, sau abuzul de salturi mari (cvartă, cvintă, sextă și octavă), mai puțin justificate și departe de stilul religios, „plin de umilință" cu mspune Macarie, al cîntării bisericești, îndeosebi în stihul 17 „Primăvară dulce", și așa „europenizat" de însuși Macarie, primul său creator.

Troparul „Primăvară dulce", urmat de celelalte stihuri, nu constituie o stare aparte, cum socotesc unii. El este într-adevăr separat ca muzică de celelalte cîntări ale Prohodului, fiind singurul ce poate fi atribuit din acest punct de vedere lui Macarie. Este și aceasta o probă care demonstrează că Anton Pann crează varianta sa după modelul macarian, neexistînd un text muzical grecesc similar. Muzica realizată de Macarie este concepută într-o mișcare lentă, cu valori mari de note, desfășurată pe spații largi, pentru a-i păstra nota de religiozitate; cea a lui Anton Pann este mai concentrată, într-o mișcare vioaie, cu un nejustificat salt de octavă între finalul primei mezza-fraze și începutul celei de-a doua, care-i dă un caracter mai mult eroic decît religios, și cu un lanț de secvențe care strică frumusețea șirului melodic. Cel care va găsi — ceva mai tîrziu, în 1862 — forma cea mai potrivită, firească și deosebit de elegantă a acestei cîntări va fi profesorul și compozitorul psalt Ștefan Popescu. Varianta realizată de el este o sinteză, inspirată, rezultată din cele două variante anterioare lui (Macarie și Anton Pann), păstrînd de la fiecare frumosul pentru a-i conferi în forma sa finită o structură aproape de cadrul religios, specific acestui tragic moment al patimilor și îngropării lui Hristos.

[26] Nicolae M. Popescu, *Ediția Prohodului Macarie și ediațiile alora*, în *Bis. Ort. Română*, anul XXXII-lea, nr. 4, iulie 1908, p. 439.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Să urmărim însă partitura comparată a variantelor comentate :



Ex. 5

Prohodul (Epitafulŭ) lui Anton Pann se epuizează repede şi nevoia unei noi ediţii se resimţea. „Acum iarăşi văzînd că nu se mai găseşte nicăieri şi fiind dorită de mulţi m-am apucat şi din cuvînt în cuvînt circulînd toate troparele" — spune Anton Pann în *Prefaţă* — îl prezintă spre aprobare şi tipărire. Noua ediţie, apărută în 1853, nu este diferită de prima. Textul literar rămîne acelaşi (unele cuvinte înlocuite nu schimbă sensul), iar muzica este uşor modificată la stările 1 şi 2 realizînd o variantă mai bună la starea întîia, „În mormînt viaţă", din păcate stricînd-o pe a doua „Cade-să cîntînd". Cîntările stării a treia, cu cele şapte variante, sînt prezentate întocmai. Asemenea şi *Prefaţa*.

Prohodul lui Anton Pann nu a găsit aderenţă nici în biserică, nici în conştiinţa credincioşilor, rămînînd la acele ediţii tipărite în timpul vieţii sale. Tîrziu, în anul 1896, apare la Sibiu în tipografia arhidiecesană „cu spesele d-lui Daniel D. Cordescu din Foventea" *Înmormîntarea, Epitaful sau Prohodul Domnului şi Mîntuitorului nostru Iisus Christos*, „cu aprobarea şi binecuvîntarea d-lui mitropolit gr. or. Miron Romanul". Ediţia, precedată de un cuvînt introductiv, reproduce textul literar realizat de Anton Pann. Muzica nu este reprodusă. Din prefaţă reţinem unele aprecieri ale editorului care, după ce menţionează că „se execută *(Prohodul* — n.n.) în România şi chiar la Braşov fórte frumos", spune că „aceste tropare se crede că mai întîi au fost introduse şi cîntate aici în Ardeal, de unde apoi au fost transferate în ţările vecine române, şi în Bucureşti, unde renumitul psalt Anton Pann întocmindu-le în tropi şi silabe regulate le-a dat publicităţii pe la 1847" [27]. În susţinerea afirmaţiilor sale editorul este influenţat de însuşi Anton Pann care spune în prefaţa *Epitafului* (1846—1853) că „orînduiala [...] mai întîi s-a regulat oarecum în Transilvania şi s-au tipărit fără iscălitura cuiva" făcînd aluzie, probabil, la *Prohodul* lui Pralea care ar fi putut fi tipărit în 1820 la Braşov.

Un manuscris, nedatat şi nesemnat, care reproduce cu unele greşeli în textul muzical ediţia primă din 1846 a *Prohodului (Epitafulŭ)* lui Anton Pann, se găseşte la Biblioteca Centrală de Stat, necatalogat. Probabil un exemplar de şcoală copiat pentru uz personal de unul dintre elevii săi; aproximativ anul 1850.

Dimitrie Suceveanu, protopsalt al Mitropoliei din Iaşi, apreciat compozitor de muzică bisericească, tipăreşte în 1847 prima ediţie a *Prohodului* său „după originalul preasfinţitului arhiepiscop al Buzăului Kiriu Kir Kesarie", „fără scădere sau înmulţire de vreo silabă". Se înţelege că

[27] BPR, II 13 641, *Înmormîntarea, Epitaful sau Prohodul Domnului şi Mîntuitorului nostru Iisus Christos*, Sibiu, 1896.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Suceveanu intervine numai asupra textului muzical pe care-l prelucrează în stil personal folosindu-se de originalul elaborat de Macarie. În titlul lucrării spune de altfel: „prifăcîndu-se cu adăugire numai stihurile cele cu semne la fieștecare stare", referindu-se la intervențiile sale asupra stărilor cu notație muzicală.

Suceveanu, deși un compozitor înzestrat, nu se ridică totuși la valoarea creației lui Macarie. Cîntările sale, chiar dacă le scurtează întrucîtva, fără a fi lipsite de unele calități, sînt totuși greoaie, căutate, care, adresate mai mult specialiștilor, s-au lipit mai puțin de sufletul marei mase a credincioșilor. De reținut însă dorința sa de noutate, de căutare a unor mijloace de expresie în formule melodice originale care să imprime cîntărilor o coloristică mai bogată și mai multă varietate stilistică.

În anul 1856, Dimitrie Suceveanu tipărește în tipografia mănăstirii Neamțul o nouă ediție a *Prohodului* „acum a doua oară tipărit", cum specifică în pagina de titlu a lucrării. Ediția este completată cu noi cîntări. La starea I crează o altă melodie pentru stihul întîi „În mormînt viață", transformă muzica troparului „Dulcea mea lumină" și compune muzica altor șapte stihuri (nr. 11, 21, 30, 39, 49, 57 și 66). La starea a II-a păstrează muzica pentru stihul „Cuvine-să dar", crează o nouă variantă pentru acest stih, mai scurtă și mai izbutită, cu prima frază melodică în forumla

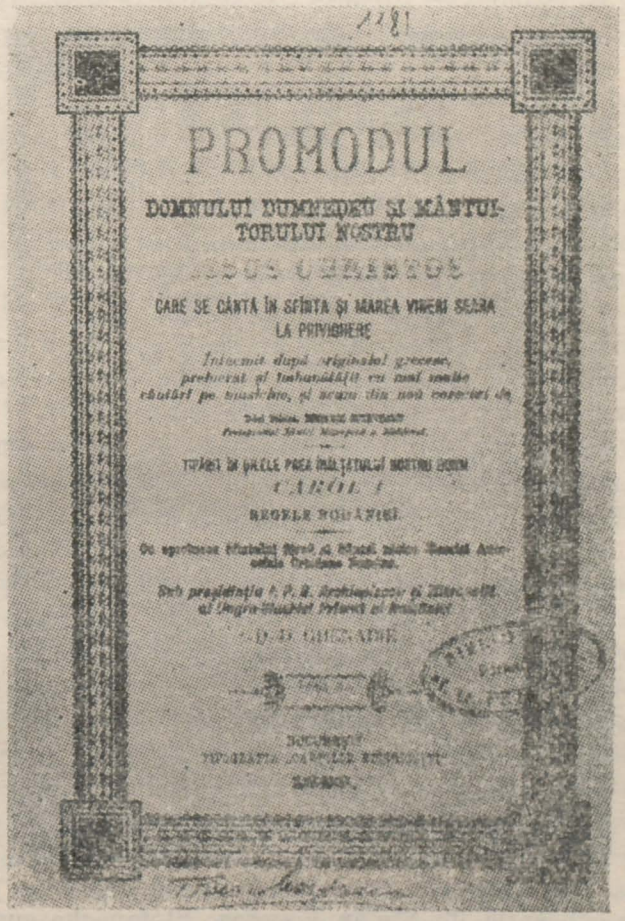

PROHODUL
DOMNULUI DUMNEDEU ȘI MÂNTUITORULUI NOSTRU
IISUS HRISTOS
CARE SE CÂNTĂ ÎN SFÎNTA ȘI MAREA VINERI SEARA LA PRIVIGHERE

Fig. 10 Dimitrie Suceveanu, *Prohodul Domnului*, București, 1896.

*Pa*², *Pa*², *Ni*¹, *Zo*¹, *Ke*¹, în loc de *Pa*², *Ke*¹, *Zo*¹, *Di*¹, *Ke*¹, care va prinde, va intra în uz, fără a o substitui pe cea realizată de Macarie, pentru ca mai apoi să creeze muzica a încă șase stihuri (nr. 10, 20, 29, 39, 48 și 58). La starea a III-a, după ce prezintă troparul „Neamurile toate" în versiunea aproape întocmai a lui Macarie, crează o altă variantă cu o primă cadență pe treapta I, *Ga*¹ (*fa*¹), în durata a doi timpi care stopează într-un fel fluxul melodic, realizînd de asemenea muzica pentru încă șapte stihuri (nr. 10, 17, 23, 32, 41, 47 și 48).

În anul 1873, se tipărește la București o nouă ediție Dimitrie Suceveanu a *Prohodului*, „după același original prelucrat și îmbunătățit cu mai multe cîntări pe musichie, acum din nou corectat pe la unele locuri", ediție urmată de o alta în 1891 căreia-i adaugă șapte cîntări din *Prohodul* lui

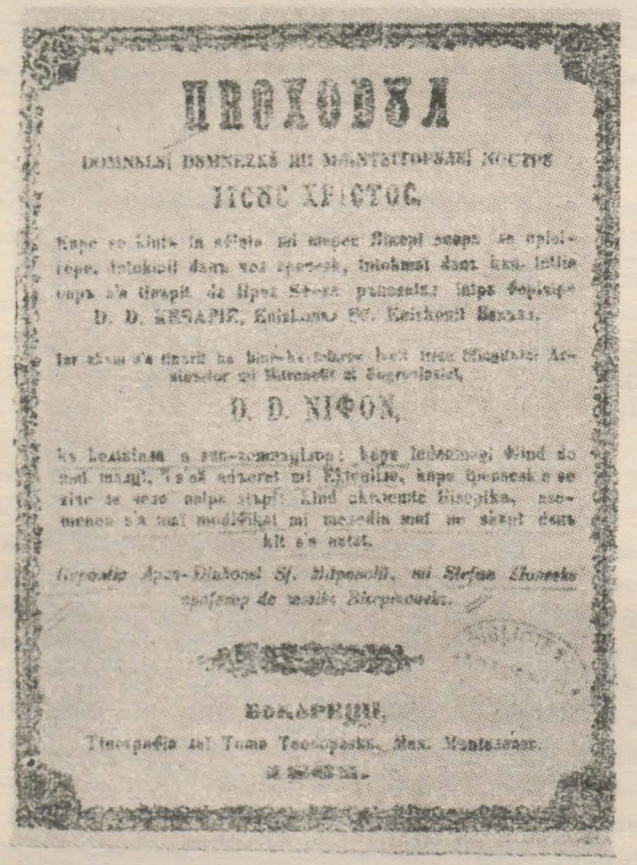
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ștefan Popescu (stihul 1 din starea I, stihurile 1 și 3 din starea a II-a, și stihurile 1, 10, 17 și 32 din starea a III-a).

Curînd după acestea, în anul 1896, apare la București o altă ediție Suceveanu a *Prohodului*, identică celei din 1891. Este marcată ca ediția a II-a, deși înaintea acesteia apăruseră alte patru. Este ultima tipărită în timpul vieții lui Dimitrie Suceveanu. Postum vor apare la București încă trei ediții, în 1912, 1922 și 1928 în același format, în aceleași bune condiții grafice, cu același conținut [28].

Ștefan Popescu, compozitor de muzică psaltică, profesor de muzică bisericească la seminariile „Nifon" și „Central" din București, este autor al unei noi versiuni a *Prohodului* alcătuit „întocmai după cum întîia oară s-a tipărit de prea sfinția sa răposatul întru fericire D. D. Chesarie [...], iar acum i-am adăugat și ecteniile care trebuie a se zice la cele patru stări (? !), asemenea s-a mai modificat și melodia mai pe scurt după cum s-a putut" [29].

Ștefan Popescu reproduce așadar textul versificat al *Prohodului* alcătuit de Macarie în 1836, cu toate indicațiile de tipic de la început și sfîrșit. În privința partiturii muzicale, Ștefan Popescu realizează o versiune proprie, frumoasă și accesibilă, plecînd de la cîntările lui Macarie pe care le structurează în nota viziunii și talentului său. Melodiile create sînt mai scurte, fluide, cu o linie firească, limpede, într-un perfect echilibru al frazelor, de o mare sensibilitate și nobilă eleganță.


ПРОХОДЪЛ

ДОМНЕЛЕ ДОМНЕЗЕЙ ПЕ МАНАСТИРОРЕЛЕ ЛОСТРЕ

ІИСОУ ХРИСТОУ

D. D. NIFON

Fig. 11 Ștefan Popescu, *Prohodul Domnului*, București, 1862.

Ele sînt, în concepția lui Ștefan Popescu (Ștefanache cum i se mai spune), o izbutită sinteză a muzicii lui Macarie recreată la înălțimea priceperii și talentului acestui strălucit exponent al muzicii psaltice românești. Astfel, construită, varianta muzicii lui Ștefan Popescu din *Prohodul* tipărit la București în 1862 s-a impus definitiv ca cea mai reușită, satisfăcînd din toate punctele de vedere — estetic, intelectual — toate gusturile. Așa se face că pînă astăzi în biserica ortodoxă română se cîntă Prohodul, individual sau în cor la cele două strane, pe muzica lui Ștefan Popescu, adaptată cuvintelor, și ele de neîntrecută frumusețe, tălmăcite și puse în versuri de Macarie.

[28] În anul 1922, preotul T. V. Stupcanu, profesor de muzică bisericească la Seminarul „Veniamin" din Iași, tipărește la București, *Prohodul Mîntuitorului* „lucrat după Suceveanu".

[29] Ștefan Popescu, *Prohodul Domnului ... care să cîntă în Sfînta și Marea Vineri seara la privighere ...*, București, 1862, BAR, II 423 838.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În anii 1868 și 1882, Ștefan Popescu tipărește alte două ediții ale *Prohodului*, diferențiate prin format, calitatea tiparului etc., păstrîndu-li-se conținutul, cu schimbări neesențiale intervenite asupra textului literar și muzical. În pagina de titlu menționează de altfel: „acum din nou corectat", cu specificația „muzica de Ștefan Popescu".

Frumusețea muzicii lui Ștefan Popescu a determinat pe mulți dintre editorii de mai tîrziu ai Prohodului să adopte versiunea acestuia. Astfel, în anul 1875, apare la București *Prohodul Domnului* „cu cheltuiala ieromonahului Dionisie", din Craiova; apoi, în anii 1878 și 1886, alte două ediții apar la București fără să fie menționați editorii. În toate acestea, alăturat textului literar al lui Macarie, se prezintă versiunea psaltică a lui Ștefan Popescu exceptîndu-se starea a II-a „Cuvine-se dar" care aparține compozitorului ieșean Dimitrie Suceveanu.

Ion Popescu-Pasărea publică în anul 1902, la București, o nouă ediție a *Prohodului* cu mențiunea: „scris pe muzica bisericească de dl. Ștefan Popescu". Mai departe distinsul pedagog și compozitor, profesor și el la cele două seminarii din capitală, adaugă în titlul lucrării: „completat cu tot ce se cîntă în sfînta și marea Vineri seara: tropare, binecuvîntări, sedelne, toată suflarea și stihira « Veniți să fericim pe Iosif »".

Muzica aparține, așa cum mărturisește onest Popescu-Pasărea, lui Ștefan Popescu. Nu putem neglija nici contribuția eminentului său urmaș care, schimbînd ici-colo cîte o notă bine motivat, revitalizează partitura ce-și păstrează mai departe atributele sale primare. Se înțelege că I. Popescu-Pasărea n-a fost numai un redactor al lucrării ci un contribuabil, fapt ce se poate observa din analiza comparată a celor două versiuni.

Compozitorul vîlcean Oprea Dumitrescu, elev al lui Anton Pann la Seminarul mitropolitan din București, realizează la rîndul său o nouă versiune a *Prohodului*, inspirat din muzica lui Macarie și Anton Pann, „întocmit după cum se cîntă grecește fără scădere sau înmulțire de vreo silabă" [30]. Este vorba despre ediția apărută la Rîmnicu Vîlcea în anul 1872, probabil prima. În 1875, Oprea Dumitrescu tipărește o nouă ediție cu intervenții sensibile asupra textului muzical, în care introduce și „Primăvară dulce", stihul 17 din starea a III-a, după Anton Pann, lipsă în ediția precedentă, urmată de o altă ediție, în 1878, intervenind din nou asupra stihului 17, menționat, pe care-l adaptează de data aceasta după versiunea realizată de Macarie în 1836. Ultima ediție a *Prohodului* psaltului vîlcean Oprea Dumitrescu „retipărit a noua oară în orașul Rîmnicu Vîlcea" este datată din anul 1897. Din analiza textului muzical realizat de Oprea Dumitrescu, muzician apreciat al epocii sale, ne îngăduim să mărturisim că, în ciuda acestor atribute, versiunea muzicii sale nu adaugă ceva deosebit valoric versiunilor anterioare semnate de Macarie, Anton Pann și Ștefan Popescu. De aceea *Prohodul* semnat de Oprea Dumitrescu nu a reușit să se impună, circulația acestuia încetînd o dată cu trecerea anilor.

Secolul al XIX-lea, așa cum s-a putut vedea din cele expuse, a fost fără îndoială deosebit de bogat în aparițiile și multitudinea variantelor Prohodului în evoluția sa. Nume de rezonanță au ilustrat această cîntare unică, singura cîntare strofică în versuri ritmate din literatura ritualului de cult ortodox. Filothei, Macarie, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ștefan Popescu, Ion Popescu-Pasărea, corifei ai muzicii psaltice românești, și-au adus contribuția creatoare, inspirată, la cristalizarea acestor cîntări pe care le păstrăm, bucurîndu-ne de frumusețea lor, pînă astăzi.

Mai tîrziu, în primele decade ale secolului nostru, dar mai ales în perioada interbelică, au apărut nenumărate ediții, în majoritatea lor în scopul popularizării, obiceiul cîntării Prohodului în grupuri de credincioși luînd caracter de masă. De asemenea, prin dezvoltarea gustului pentru cîntarea corală în biserică, oferindu-se mai mult fast și mai multă strălucire ritualului, compozitorii s-au aplecat asupra textelor muzicale, deja cristalizate, îmbrăcîndu-le în haina armoniei moderne occidentale. Asistăm așadar la o explozie privind interesul față de cîntarea Prohodului atît din partea credincioșilor — copii, tineri, maturi — care-l învățau în școli sau în pridvorul bisericii, al muzicienilor psalți și al compozitorilor de muzică corală, precum și al editorilor.

În acest context menționăm edițiile apărute sub îngrijirea preotului stavrofor Alexandru Popescu-Cernica, însoțite de un documentat și explicativ cuvînt introductiv. Textul literar este cel versificat de Macarie în 1836, iar muzica cea a lui Ștefan Popescu, asupra cărora s-a intervenit fără pricepere, stricîndu-li-se logica frazei și frumusețea cîntării. Foarte prolific, Alex. Popescu-

[30] Oprea Demetrescu, *Prohodul Domnului* ..., Rîmnicu Vîlcii, 1872.

3—c. 3002

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cernica a tipărit, începînd cu anul 1909, mai multe ediţii, în două serii, cunoscute fiindu-ne cîteva dintre acestea, ediţiile III, IV, V, IX, XIX şi XX, majoritatea nedatate. Valoarea lor nu poate fi discutată decît sub aspectul comercial şi de popularizare.

O ediţie surpriză ne-o oferă preotul Vasile Frăcea-Sachelarie de la biserica Mărcuţa din Bucureşti, care în anul 1900 tipăreşte *Prohodul Domnului* ... „transformat în versuri" şi „aşezat pe melodia bisericească obişnuită" [31]. Animat de o frumoasă şi originală intenţie, Vasile Frăcea versifică textul Prohodului pe care-l prezintă în strofe din cîte patru versuri în rimă împerecheată la stările întîia şi a doua şi din cîte două versuri la starea a treia. O operaţiune dificilă fără rezultate practice. Autorul, chiar dacă a urmărit schema alcătuirii strofelor pentru a putea fi şi cîntate, n-a reuşit să găsească soluţiile prosodice cele mai potrivite, accentele metrice şi expresive fiind de multe ori în vădită contradicţie cu cerinţele şi firescul textului muzical. De asemenea, folosirea unor cuvinte cu pronunţie aspră, nemuzicală, plasate incomod, ca şi unele abateri în structura versurilor determină inutilizarea ediţiei în serviciul de cult.

Reproducem ilustrativ primele stihuri (strofe) ale celor trei stări: „*Viaţă în mormînt/ Pus ai fost Cuvînt sfînt / Şi s-au spăimîntat din cer, Îngerii, privind / Zmerenia ta, Christoase preaslăvind*" (starea I). „*Cade-să cîntînd / Să cădem la tine Christoase, lăcrimînd / Că pentru noi răstignirea vrînd ai primit / Şi puterea celui rău o ai zdrobit*" (starea a II-a) şi „*Toţi din lumea mare/ Laude Christoase ţi-aduc de-ngropare*" (starea a III-a).

Cu toate inconvenientele utilizării practice, Vasile Frăcea scoate în anii 1905 şi 1907 alte două ediţii complet modificate. Iată spre comparaţie stihul întîi din starea I din ediţia apărută în anul 1907: „*Viaţă tu cel sfînt / Cînd te-au pus în mormînt / Oştirile îngereşti Christoase s-au mirat / De răbdarea ta şi te-au prealăudat*". Ediţiile n-au fost însoţite de textul muzical.

O versiune versificată a *Prohodului* „revăzut după textul grecesc", avînd totuşi ca model versiunea macariană, aparţine preotului Ioan Mihălcescu (mai tîrziu mitropolitul Irineu Mihălcescu al Moldovei) şi profesorului de limbi clasice Gheorghe Popescu-Zimnicea. O versiune izbutită, într-o frumoasă limbă românească. Cunoaştem mai multe ediţii ale acestui *Prohod*. Cele apărute în anii 1934 şi 1936 redau numai textul literar; cele apărute în 1935 şi 1939 adaugă şi muzica în notaţie psaltică şi liniară în versiunea Ştefan Popescu — I. Popescu-Pasărea. Iată textul literar în versuri ritmate al stihului întîi din prima stare: „*În mormînt ai fost pus / Hristoase-Viaţă / şi s-au spăimântat oştirile îngereşti / plecăciunea ta cea multă preamărind*".

Una dintre versiunile care ne surprind prin originalitatea sa, din păcate în afara respectului şi buneicuviinţe faţă de ceea ce numim „artă", este cea semnată de Marin Tomescu, preot la biserica Agiu din Bucureşti. Varianta preotului Tomescu este anunţată prima dată de George Voicu în anul 1897 în lucrarea *Chesarie episcop de Buzău*, cînd vorbeşte despre „*Prohodul Domnului* ... tradus din greceşte de episcopul Chesarie în anul 1836 şi pus pe notele muzicii orientale de preotul Marin Tomescu, 1884" [32]. Citatul, reprodus de George Voicu şi reluat de noi, este împrumutat din pagina de titlu a ediţiei. Insistînd asupra lui înţelegem că preotul Marin Tomescu nu cunoştea nici măcar că traducerea textului literar al *Prohodului* din 1836 aparţinea lui Macarie Ieromonahul, rolul episcopului Chesarie fiind cu totul altul. Că muzica aparţine preotului Tomescu, o compilaţie stranie a celei realizate iniţial de acelaşi Macarie, cum vom observa şi în ediţiile apărute ulterior, este cu totul altceva [33].

Cu toate acestea *Prohodul*, în varianta literară şi muzicală a preotului Tomescu, a cunoscut cele mai multe ediţii plasate în timp între anii 1884 şi 1914 cînd apare ultima ediţie pe care o cunoaştem, a XX-a.

O analiză severă a ediţiei din 1906, a XIV-a pe care o încadrează ediţiilor comerciale, „de speculă", o face preotul Nicolae M. Popescu în studiul enunţat: „Cînd o compar cu ediţia primă din 1836 te prinde mila şi groaza de atîta batjocură şi înjosire a muncii cinstite depusă de nişte oameni mari şi de inimă. Nu e tropar al cîntării în care să nu fie lipsuri de silabe şi cuvinte întregi

[31] Vasile Frăcea-Sachelarie, *Prohodul Domnului ... transformat în versuri ... şi aşezat pe melodia bisericească obişnuită*, Bucureşti, 1900, BPR, II 1 624. Celelalte ediţii: BPR, II 1 689, Bucureşti, 1905, şi BPR, II 18 239, Bucureşti, 1907.

[32] George Voicu, *op. cit.*, p. 54.

[33] În ediţia din anul 1907 întîlnim adaosul următor în pagina de copertă: „muzica s-a corectat de d. Mihail D. Rădescu, avîndu-se în vedere vechiul original".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ceea ce pricinuieşte încurcături foarte mari şi chiar neplăceri la cîntare. Sînt cuvinte schimbate cu totul şi care strică cu desăvîrşire înţelesul cîntării" (a se vedea supra, nr. 26). Autoritatea profesională şi morală a preotului Nic. M. Popescu ne scuteşte de comentarii în plus.

Apariţia unor ediţii de comerţ, neavizate, care sub masca popularizării puneau în umbră ediţiile autorizate, difuzînd texte denaturate şi de gust îndoielnic, determină oficialităţile sinodale să ia măsurile necesare pentru curmarea acestei stări de fapt. Astfel, se constituie pe lîngă Institutul biblic şi de misiune al bisericii ortodoxe române o comisie prezidată de mitropolitul Moldovei Irineu Mihălcescu, în vederea stabilirii unei ediţii oficiale a Prohodului. Din comisie făceau parte Ştefan Popescu, profesor de compoziţie corală bisericească la Conservatorul din Bucureşti, preotul D. Fecioru şi preotul Eugen Bărbulescu, parohul bisericii Silvestru din capitală. Ediţia, revizuită, avînd de bază „slujba Prohodului din *Triodul* grecesc tipărit la Veneţia în anul 1878, tradus de preotul D. Fecioru şi *Prohodul* lui Macarie, tipărit la Buzău, în anul 1836" [34], apare în anul 1942 în condiţii grafice excelente.

Se avea în vedere în principal — din cît se poate înţelege din cuvîntul introductiv — textul literar care era cel mai afectat în circulaţie în această perioadă. Aşa se explică şi faptul că muzicii i se atribuie, în contextul lucrării, o atenţie marginală. Astfel, fără a impune un punct de vedere, credem că varianta aleasă nu este totuşi cea mai potrivită, intervenţiile asupra textului muzical al lui Ştefan Popescu — I. Popescu-Pasărea fiind neinspirate. Ne referim atît asupra celei de a doua mezza-fraze „pus ai fost Hristoase" din stihul „În mormînt viaţă" cu dividerea primului timp *la* pătrime în *si*, *la* optimi, nefiresc şi neestetic (greu şi de pronunţat), dar mai ales asupra fragmentului următor „şi s-au spăimîntat oştirile îngereşti" unde se crează un nou ictus melodic, cu accent pe silaba *le* din *oştirile* anticipînd adevăratul ictus *plecăciunea* din ultima mezza-frază [35].

Aceasta cu atît mai mult cu cît cîţiva ani mai înainte, în 1937, apăruse la Bucureşti sub îngrijirea compozitorului Ioan D. Chirescu şi a muzicologului George Breazul una dintre ediţiile bune ale *Prohodului*. Broşura, în format de buzunar, tipărită în condiţii grafice excelente, reproduce textul muzical la unison în notaţie liniară cu neumele psaltice marcate deasupra portativului. Conţinutul literar prezentat strofic, în versuri ritmate, aparţine lui Macarie, iar muzica lui Ştefan Popescu în varianta I. Popescu-Pasărea.

Procedeul de a prezenta textul muzical în variantă dublă, psaltică şi liniară, după modelul Ioan D. Chirescu — George Breazul, s-a continuat pînă în zilele noastre. El folosea deopotrivă cunoscătorilor ambelor sisteme. Astfel, în anul 1960, apare la Bucureşti „ediţia a III-a" a *Prohodului* în acelaşi format, conţinut şi formă de prezentare, urmate de altele, în anii 1961, 1962, 1982 şi 1990. Ceea ce aduc nou aceste ediţii este întrebuinţarea ifesului pe *Zo (si bemol)* şi diezului pe *Ga (fa diez)* acolo unde conform principiului atracţiei prin simpatie şi al tradiţiei mai ales, treptele respective în glasul al V-lea se cîntă modificat.

Reţinem, de asemenea, *Prohodul* „alcătuit în dialectul macedo-român de N. Batzaria şi G. Savu", apărut la Salonic în 1908, numai textul literar [36], şi *Prohudul*, ediţie de lux, apărut în anul 1964 în editura revistei *Prodhomos*, „foaie de gînd şi apropiere creştină", cu apariţie periodică în Franţa şi Germania.

Dezvoltarea gustului pentru cîntarea armonică în serviciul de cult determină o seamă de compozitori să se apropie asupra cîntării Prohodului pe care-l armonizează, fiecare în viziunea şi stilul său, în diverse combinaţii vocale, de la cor la două voci egale, la cor bărbătesc sau cor mixt, *a cappella* sau cu acompaniament de pian, fapt consemnat încă din ultimele decenii ale secolului trecut. Astfel, Alexandru Flechtenmacher, pe la 1886, compune muzica pentru *Prohodul Domnului*, *În Vinerea Mare* cum îşi intitulează el lucrarea tipărită în *Repertoriul choral religios*, împreună cu

[34] Institutul biblic şi de misiune al bisericii ortodoxe române, *Prohodul Domnului*, Bucureşti, 1942; BPR, I 9 210. În prefaţă sînt expuse motivele apariţiei acestei ediţii: „Văzînd Sfîntul Sinod al bisericii ortodoxe române multitudinea de tipărituri ale Prohodului Mîntuitorului nostru Iisus Hristos, văzînd că textul acestor tipărituri nu se potriveşte unul cu altul din pricina feluritelor tălmăciri şi răstălmăciri; văzînd că această carte de cult este tipărită şi neguţătorită chiar de neprietenii credinţei noastre [...] se alcătuieşte o comisie" etc.

[35] O ediţie cu unele asemănări în textul muzical apăruse în 1936 la Bălţi, în Basarabia, în tipografia Hotinului. Muzica la starea a II-a „Cuvine-se dar" foloseşte incipitul din Dimitrie Suceveanu.

[36] *Prohodul Domnului şi Ascăpătorului nostru Iisus Hristos*, Salonic, 1908 (BAR, II 9 870).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

alte cîntări proprii slujbei bisericești [37]. Mai tîrziu, Gavriil Musicescu armonizează cîntările *Prohodului* după muzica lui Dimitrie Suceveanu pe care le publică în lucrarea sa de bază *Imnele sfintei Liturghii, pentru cor mixt și piano*, pagina 200, tipărită la Leipzig în anul 1900. La rîndul său profesorul Nicolae Severeanu, „dirigintele corului vocal al Sf. Episcopii Buzău", tipărește în

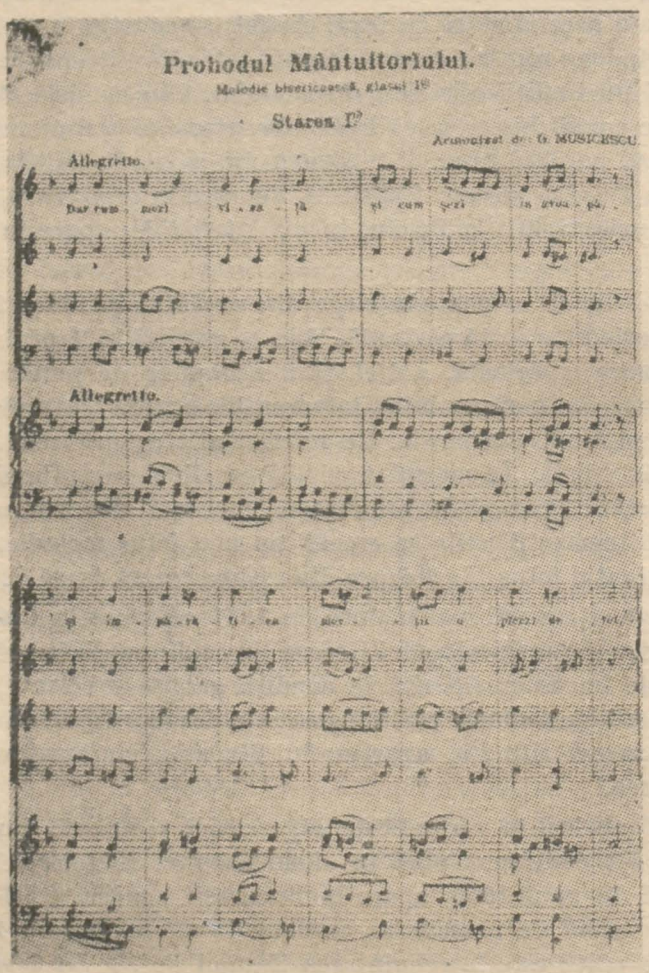


Fig. 12 Gavriil Musicescu, *Prohodul Mîntuitorului*, în *Imnele sfintei Liturghii...*, Leipzig, 1900, p. 200.

anul 1905, la București, *Prohodul ... aranjat pe psaltichie și note liniare*, unde reproduce cîntările înmormîntării Domnului în armonizarea la patru voci mixte a compozitorului Alexandru Flechtenmacher.

Dimitrie Georgescu-Kiriac, marele clasic al muzicii corale românești, în preocupările sale de a prezenta cîntările bisericești cît mai aproape de stilul autentic al muzicii psaltice, ne-a lăsat cea mai frumoasă și originală armonizare a cîntărilor Prohodului. D. G. Kiriac este compozitorul care în înalta sa profesionalitate înțelege deplin sensurile acestor cîntări de veacuri în tradiția muzicii autohtone, pe care le îmbracă într-o armonie specifică, pătrunzînd în esența partiturii pe care o tratează modal, ținînd seama, ca nimeni altul, de adevăratele funcții ale treptelor în înlănțuirea lor. Pentru Kiriac glasul al V-lea în care sînt notate primele două stări ale Prohodului însemnă un mod minor natural cu treapta a VI-a ridicată (Si^2), un mod dorian de tip popular cu baza în *Re*, apariția lui *Si bemol* pe această treaptă, a VI-a, fiind accidentală, caracteristică modului minor natural de tip occidental. De asemenea, cadențele interioare și cadența finală, toate în Ke^1 (la^1), nu sînt tratate ca trepte fundamentale, ci dominante față de fundamentala *Re* [38]. Cîntările armonizate aparțin compozitorilor psalți Ștefan Popescu — I. Popescu-Pasărea.

[37] Viorel Cosma, *Muzicieni români — Lexicon*, București, 1970, p. 203.

[38] D. G. Kiriac, *Liturghia psaltică pentru cor mixt*, București, p. 116.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ediţii de excepţie ale Prohodului ne-au lăsat, de asemenea, compozitorii Gheorghe Cucu şi Ioan D. Chirescu, reprezentanţi străluciţi ai şcolii muzicale româneşti. În anul 1933, Gheorghe Cucu tipăreşte *Prohodul Domnului* armonizat la patru voci, bărbăteşti, apărut în editura „Scrisul românesc S. A. Craiova". Prezentarea textului muzical este făcută şi în notaţie psaltică cu utili-

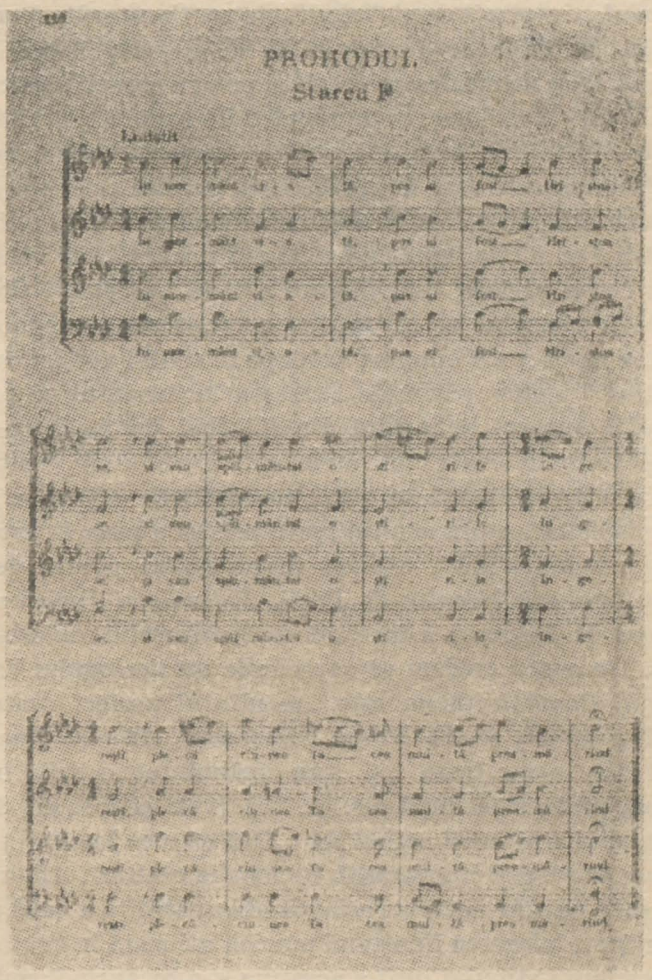


Fig. 13 D. G. Kiriac, *Prohodul*, în *Liturghia psaltică*, ed. postumă, Bucureşti, f.a., p. 116.

zarea semnelor cromatice, diez-ifes, pe *Ga*[1] şi *Zo*[1], acolo unde cerea partitura. La rîndul său, Ioan D. Chirescu tipăreşte în anul 1936, în aceeaşi editură, *Prohodul*, armonizat la patru voci mixte. Melodiile sînt tratate în stilul său, cu armonii bogate, expresive, adaptîndu-se fidel originalelor psaltice. În final, prezintă *Sfinte Dumnezeule*, ce se cîntă la ocolirea bisericii, în dublă variantă: una personală, cealaltă semnată de D. G. Kiriac. Textul literar este prezentat strofic în versificarea ritmată a lui Macarie Ieromonahul.

Consemnăm, de asemenea, apariţia cîtorva ediţii bune cu caracter de popularizare în care muzica este prezentată în aranjamente corale la două voci egale amintind între acestea *Prohodul Domnului* „scris şi armonizat pentru şcolari şi popor" de I. Popescu-Pasărea, lucrare nedatată şi *Prohodul* „cercetat şi întocmit din nou pentru copiii de şcoală şi poporul drept credincios", versiune semnată de preotul Eugen Bărbulescu (tipărit în anul 1940). Armonizările sînt simple, uşoare, accesibile, cu prezentarea strofică a stihurilor.

O ediţie bună este şi cea apărută în editura „Academica" din Craiova (ediţie nedatată) cu textul muzical armonizat la cinci voci mixte (S. A. T. Br. B.) autor Alexandru Flechtenmacher [39]. Cu muzica de acelaşi compozitor, pentru cor bărbătesc însă, sînt reproduse variantele celor trei stări ale Prohodului în *Repertoriul liturgic*, apărut în anul 1945 sub îngrijirea profesorului Constantin Ionescu.

[39] În *Carte de muzică bisericească* întocmită de Nifon Ploeşteanu „pe psaltichie şi pe note liniare", Bucureşti, 1902, la p. 331 se găsesc, de asemenea, armonizate la trei voci mixte (S.A.B.) stările Prohodului împreună cu „Primăvară dulce" din ultima stare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

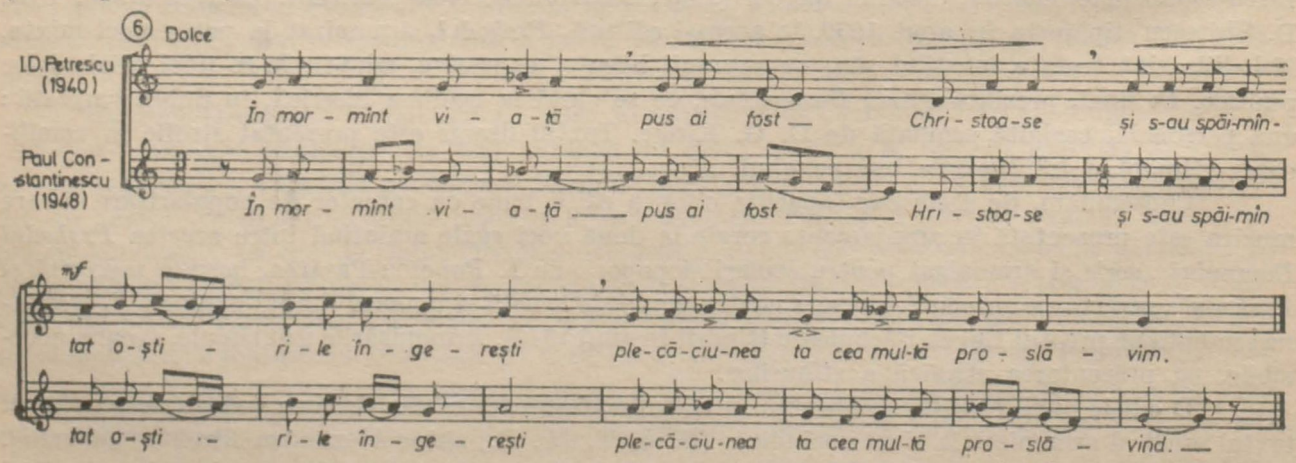
Cu titlu informativ, documentar, menţionăm, de asemenea, apariţia în provincie a unor ediţii ale Prohodului, reţinînd între acestea *Prohodul Domnului*, ediţia a III-a, tipărit în 1935 la Cîmpulung-Muscel, cu muzica aranjată la două voci egale, *Prohodul* armonizat la 2,3 şi 4 voci „în ambele muzici : orientală (bisericească) şi occidentală" alcătuit de pr. Mihai Chiriţă, Chiril Popescu şi pr. Chiriţă I. Chiriţă după varianta Macarie — Ştefan Popescu apărut la Piteşti în 1936, *Prohodul*, „întocmit după Triod", de pr. Constantin Popescu, aranjat la trei voci egale, apărut la Constanţa „în zilele de domnie a M. S. Regelui Mihai I" şi *Prohodul* „revizuit şi corectat la text şi muzică, scris pe muzica orientală şi pentru coruri în patru voci mixte" de Mihail D. Rădescu, ediţia a XXV-a (? !) cu intervenţii nepotrivite asupra textului literar şi al muzicii, tipărit la Craiova.

Una dintre cele mai interesante variante armonice ale Prohodului este realizată de pr. I. D. Petrescu-Visarion care în aprilie 1940 publică cele trei stări „În mormînt viaţă", „Cuvine-se dar" şi „Neamurile toate" în aranjamente pentru cor la trei voci egale şi cor mixt. „Am refăcut melodia stării I şi a II-a, curăţînd-o. M-am inspirat din versiunea veacului al XVIII-lea păstrînd sau dîndu-i ritme variate, cari singure pot da mişcare şi libertate liniei melodice. Am păstrat cadenţa finală a veacului al XVIII-lea caracteristică fundamentală a modului I plagal (al V-lea). Pentru starea a III-a am adoptat aproape în toatal versiunea melodică documentară brîncovenească a lui Filothei" spune părintele Petrescu în cuvîntul ce precede prezentarea textului muzical [40].

Aşadar autorul se inspiră din Filothei sin Agăi Jipei şi din unele manuscrise greceşti pe care le aminteşte în contextul cuvîntului introductiv, realizînd o variantă ritmico-melodică proprie pe care o armonizează în stilul caracteristic epocii respective.

Am insistat asupra acestui lucru pentru a pune în evidenţă provenienţa melodică a stihului întîi „În mormînt viaţă", utilizat drept *cantus firmus* de compozitorul Paul Constantinescu în celebrul său *Oratoriu bizantin de Paşti, Patimile şi Învierea Domnului* [41], cunoscut fiind că bizantinologul Ioan D. Petrescu a furnizat compozitorului materialul psaltic ce l-a inspirat în realizarea operei sale. De aceea credem că aprecierile muzicologului Vasile Tomescu după care melodia utilizată de Paul Constantinescu este „rezultatul perfect unitar al combinării — măsura 1—3 Musicescu, 4—7 Filothei, 8—11 Nifon Ploeşteanu, 12—16 Macarie" sînt numai în parte motivate [42]. În ce priveşte mezza-fraza „şi s-au spăimîntat oştirile îngereşti", aceasta aparţine lui Macarie Ieromonahul, prelucrată după ms. gr. 751 (vezi şi ms. gr. 838, f. 60, ms. gr. 833, f. 122, precum şi *Irmologhionul* din 1823 stihul 11 „Dulcea mea lumină") şi nu lui Nifon Ploeşteanu. Acesta tipăreşte în *Carte de muzică bisericească*, în notaţie psaltică, stihurile *Prohodului* „compuse de d-l Ştefan Popescu", care nu sînt decît o variantă îmbunătăţită a celei semnate de Macarie [43].

Pentru înţelegerea filiaţiunii muzicii utilizată în *Oratoriul* de Paul Constantinescu prezentăm în paralel varianta stihului întîi a acestuia şi a bizantinologului I. D. Petrescu-Visarion (a se vedea şi exemplul nr. 1) :



Ex. 6

[40] Ioan D. Petrescu, *op. cit.*, p. 7.

[41] Paul Constantinescu, *Patimile şi Învierea Domnului, Oratoriu bizantin de Paşti*, nr. 408, F, p. 170, Biblioteca Uniunii Compozitorilor, anul 1948 ; A se vedea şi Paul Constantinescu, *Byzantinisches Passions und Osteroratorium, „Leiden und Auferstehung Christi"*, Klavieranszug, Bärenreiter Kassel-Basel-Tours-London, 1971.

[42] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Bucureşti, 1967, p. 280 ; idem, *Patimile şi învierea Domnului, Oratoriu bizantin de Paşti de Paul Constantinescu*, în *Muzica*, nr. 1, 1990, p. 58.

[43] Nifon Ploeşteanu, *op. cit.*, p. 164.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prezentarea unui studiu asupra *Prohodului Domnului* — studiu sugerat de bizantinologul Titus Moisescu — mi-a oferit prilejul unei adînci investigaţii şi serioase reflecţii privind subiectul, atît de interesant şi de cuceritor. Pentru că dacă o vreme a fost ocolită de cercetători, astăzi prezenţa în viaţa spirituală, educaţională, a acestei sublime cîntări bisericeşti poate fi readusă în actualitate.

Au apărut în decursul istoriei, de la Filothei şi Macarie şi de la aceştia pînă în zilele noastre, sumedenie de ediţii (muzică şi text, altele numai textul literar) traduse din greceşte, unele izbutite, de certă valoare artistică, semnate de muzicieni de prestigiu, altele prezentate decent în scopul popularizării — reproduceri ale unor ediţii deja recunoscute — , dar şi unele lipsite de valoare în simplul şi banalul scop al comercializării. Le-am prezentat succint cu unele consideraţii critice, departe de a epuiza problema. Credem însă că este necesară oficializarea *Prohodului Domnului* printr-o ediţie definitivă, alcătuită de personalităţi de prestigiu din domeniul muzicii psaltice şi al literaturii sub direcţia Sinodului bisericii noastre ortodoxe. Un lucru util şi nu atît de greu de realizat. Există o excelentă tălmăcire a textului literar semnată de Macarie Ieromonahul; există de asemenea un text muzical perfect cristalizat în evoluţia sa realizat de Ştefan Popescu şi I. Popescu-Pasărea.

Iată un punct de plecare, o simplă sugestie. N-ar mai fi posibilă o eventuală avalanşă de presupuşi îngrijitori de ediţii, fiecare schimbînd ceva în muzică şi text, de cele mai multe ori în chip nemotivat şi neizbutit. Pentru că nu este nevoie de experimente gratuite, muzica existînd deja deplin satisfăcătoare, iar asupra textului literar numai o mînă de înaltă profesionalitate mai poate interveni. Mai ales că ediţia apărută în 1990, care reproduce o ediţie mult mai vehe, nu satisface întru totul [44].

[44] Ne referim în principal la incipitul stihului 17 din starea a III-a „Primăvară dulce" cu modificarea treptei a VII-a din sensibilă în subtonică (*mi* bemol) cu transpunerea modului ionian în mixolidian, precum şi la reducerea nejustificată a stihurilor pe întregul Prohodului de la 185 (75+68+42) la 173 (72+59+42).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RELATIVISM TEMPORAL ŞI REPERE TEORETICE ÎN TEATRUL ROMÂNESC CONTEMPORAN*

de GEORGE CHIRIŢĂ

UNIVERS CULTURAL ŞI SPECIFIC ESTETIC ÎN TEATRUL ROMÂNESC CONTEMPORAN

Conceptul de teatru contemporan „implică o anume relativitate" [1] pe care unii critici o dezvoltă pedant, eşalonînd-o în analize ale unor concepte derivate. Recunoscînd „timpul genezei unei piese" [2] drept un reper formal, Ion Cocora, de pildă, invocă celebra sintagmă a lui Ian Kott, „Shakespeare, contemporanul nostru" pentru a aduce în discuţie următoarea posibilitate : „o piesă scrisă şi jucată în 1981 poate să fie mai puţin contemporană decît o piesă scrisă şi jucată în 1961" [3]. Pe de altă parte „o piesă nu trebuie să fie neapărat contemporană ca să producă un spectacol contemporan" [4]. Există în această optică o neinspirată suprapunere a criteriului cronologic şi a celui valoric, termenul „contemporan" căpătînd în ultima vreme un sens prioritar valoric. În urma acestei alunecări terminologice se obţine un spaţiu de meditaţie în care se poate discuta, de pildă, dacă o piesă scrisă astăzi cu subiect istoric poate avea un mesaj contemporan, răspunsul fiind desigur afirmativ, fără a ieşi însă din zona truismelor. Se poate discuta la nivelul acţiunii dramatice, de asemenea, de „două ipostaze ale timpului : un timp al momentului în care se consumă acţiunea şi un timp al mesajului. Valoarea de contemporaneitate a textului este dată de cel din urmă" [5]. Pentru a ieşi din jocul acestor confuzii propunem următoarea întrebare : ce se întîmplă cu o piesă scrisă azi dar declarată a nu corespunde criteriilor de conferire a calificativului „contemporan", în optica amintită aici? Este oare ea aparţinătoare la anul 1920, de pildă, sau există ea în afara timpului? Într-adevăr, o astfel de piesă, într-un fel nu aparţine timpului, în sensul că nu intră în istorie. Criteriul cronologic nu afectează planul valoric, ceea ce este „nou" nu este implicit „mai bun" (deşi nu se poate nega un curs ascendent al dezvoltării în cultură), dar, dimpotrivă, spaţiul valorii afectează obiectul cronologiilor şi al speculaţiilor asupra temporalităţii, căci, scoţînd din discuţie nonvaloarea, îngustează implicit fluxul creaţiilor care participă la istorie. Iată deci că istoria artei, istoria teatrului au ca obiect, sub aparenţa unui şir cronologic de fapte de artă, un spaţiu apriori ordonat valoric. Selecţia nu o va face niciodată „timpul", cum se spune, imprecis, ci ea va exista în însăşi dimensiunea atemporală a prezentului, în structura sa. Mai mult, există chiar un verdict pe care istoria îl pune asupra unei opere în însuşi momentul creaţiei sale. A face istoria artei contemporane nu înseamnă deci a fi lipsit de acea distanţă necesară selecţiei temporale, căci am convenit că ea nu există, ci a avea dimpotrivă avantajul unei percepţii complete a structurii prezentului, a fi mai aproape de acel moment esenţial în care opera îşi defineşte propria identitate. Distanţarea temporală duce, dimpotrivă, nu la confirmări valorice, ci la estompări ale imaginilor culturale pe care un prezent, acum revolut, le-a confirmat altădată ca valori în însăşi aria secţiunii sale tempo-

* Studiul a fost predat în luna iunie 1989, în forma în care îl publicăm.

[1] Ion Cocora, *Privitor ca la teatru*, III, Cluj-Napoca, 1982, p. 226.

[2] *Ibidem.*

[3] *Ibidem.*

[4] *Ibidem.*

[5] *Ibidem.*

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 37, P. 41–51, BUCUREŞTI, 1990

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rale. Importanţa pe care o are acest moment al autodefinirii operei l-a avansat în prim plan în arta secolului nostru. Acum manifestul artistic, profesiunea de credinţă a autorului, tinde să egaleze planul operei, încît putem vorbi tot mai mult de o istorie a manifestelor artistice ce inundă istoria propriu-zisă a operelor. Spaţiul cultural, în care pînă acum opera se aşeza mută, devine azi un spaţiu intens „vorbit", fiecare autor prezentîndu-şi explicaţiile. În teatrul nostru, de pildă, dramaturgi importanţi precum Paul Everac, Iosif Naghiu, Dumitru Solomon scriu volume de eseistică teatrală în care elanul comunicativ nu este mai prejos de cel al operelor. Regizori, de asemenea (precum Cătălina Buzoianu, Aureliu Manea, Mihai Mănuţiu), explicitează discursiv teze implicate în spectacole.

A vedea astfel care sînt valorile acelei funcţii (istoria artei), în acel punct (contemporaneitatea), revine la a surprinde efortul operei de a se justifica în chiar momentul apariţiei sale, fără a mai aştepta inoperante „distanţări" temporale. Amintita justificare reclamă un limbaj preexistent, altul decît cel specific estetic al operei. Aceasta, la rîndul ei, se contaminează în propria substanţă de nespecificitatea limbajului de justificare. Spaţiul cultural se omogenizează astfel, devenind un permanent joc între estetic, metaestetic şi extraestetic.

Fenomenul teatral românesc prezintă o dezvoltare specială a acestei corelări extraestetice a specificului teatral, parţial explicabilă. „E posibil ca această stringentă şi continuă raportare culturală a actului teatral [...] să fi lăsat un spaţiu mai restrîns tendinţelor novatoare, într-un răstimp sau altul, coagulării de curente artistice specifice. Accentul persistent pe formele constituite şi ideile generale, ca şi retractilitatea în faţa experimentalismului au avut însă avantajul de a potenţa coerenţa teatrului românesc ..." [6] spune criticul Valentin Silvestru. Practicînd *avant la lettre* această corelare a specificului teatral (însă pe traiectoria restrînsă a adresei sociale) fenomenul teatral românesc a evoluat clasicizant, unitar. Divergenţe au apărut nu în planul valorilor de conţinut, ci în cadrul raporturilor formale între cele două compartimente importante ale teatralului, dramaturgia şi regia. Lipsită, din diverse motive, de un spaţiu de desfăşurare a valorilor de avangardă, regia a încercat să exercite aceste valori ocupînd abuziv spaţiul dramaturgic, de preferinţă cel universal. Cultivînd clasicitatea textelor, dramaturgii au intrat, cum vom vedea mai trîziu, deseori în polemică în raport cu regia. Corelaţi permanent la valorile de dezbatere autohtone, ei au configurat un spaţiu individualizat şi omogen, dar cu mai puţine deschideri spre exterioritcăţi culturale. Regia, în schimb, fără a produce modalităţi spectacologice în premieră, a avut o bună circulaţie internaţională, un registru stilistic adaptabil la cerinţe diverse. Această fisură în unitatea cîmpului teatral românesc a dus la polemici (le vom analiza la locul cuvenit) ce ar fi fost inutile în contextul existenţei formei instituţionalizate de teatru experimental, în care disocierea text-spectacol nu se mai practică. S-au exprimat uneori poziţii tranşante, relativ fondate, cum e cea formulată de tînărul regizor Alexandru Dabija : „Nu am nici un program estetic sau ideatic şi nu cred în posibilitatea realizării vreunui program artistic personal în cadrul teatrului de repertoriu" [7]. La rîndul ei, regizoarea Cătălina Buzoianu descrie un fenomen semnificativ pentru psihologia regizorului angrenat în structura teatrului de repertoriu : „Ani de zile am cizelat, cu religiozitate, rostirea pe scenă a cuvintelor autorilor mari sau mai puţin impunători de care m-a legat o afinitate explicabilă ori inexplicabilă [...]. În ultimii ani m-am simţit invadată de o spaimă crescîndă [...] Uitasem, eram sigură, uitasem să vorbesc cu propriile mele cuvinte" [8].

În exteriorul relaţiei sale polemice cu regia, dramaturgia are, desigur, propria sa polemică interioară, care îi dinamizează coerenţa şi omogenitatea de ansamblu. Un dramaturg de primă forţă, Paul Everac, apărător subtil şi avizat al realimului, priveşte cu spirit critic evoluţia spre metaforă a dramaturgiei române. Localizînd debutul acestei evoluţii „în jurul anilor '65, cu maxima în '68, '69, '70, cînd literatura, influenţată vădit şi de alte curente europene, a luat-o spre onirism, spre reificare, spre Robbe Grillet [...]" [9], Paul Everac oferă trei explicaţii ale trecerii spre metaforă şi parabolă observabilă în dramaturgia noastră în ultimele două decenii. „Primul motiv, deci, că dramaturgia merge spre parabolă şi se fereşte de realism este acest exclusivism critic, de esenţă idealistă, venind de la cîte un critic pontif [...]. Al doilea motiv pentru care realismul a căpătat

[6] Valentin Silvestru, *Un deceniu teatral*, Bucureşti, 1984, p. 215.

[7] Alexandru Dabija, în vol. Anza Săceanu, *Teatrul ca lume*, Bucureşti 1985, p. 135.

[8] Cătălina Buzoianu, *Novele teatrale*, Bucureşti, 1987, p. 17.

[9] Paul Everac, *Martor cu păreri proprii*, Iaşi, 1984, p. 24.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la un moment dat o cotă mai mică e că o parabolă e mai ușoară. Oricît ar părea de paradoxal, e mai greu, în condițiile noastre de azi, să faci realism [...]. Al treilea și poate cel mai important motiv al acestei deplasări este șansa de universalitate pe care autorul român o întrevede în direcția metaforei, a parabolei și a alegoriei. E canalul cel mai la îndemînă să poți fi preluat și în alte culturi, cu general-umanul tău" [10]. Dimpotrivă, însă, un alt dramaturg interesant și poate la fel de important, Iosif Naghiu, are o optică diametral opusă asupra fenomenului în discuție. El constată „lipsa flagrantă a unui tonus cultural, calofil, în nobilul sens al cuvîntului. Personajele noastre sînt mînate de epica faptelor și de sarcinile morale și de producție pe care le au de îndeplinit, atît de imperios, încît nu mai au timp decît pentru o viață și o replică simplistă, neasociativă, directă, seacă. Omul este un tezaur fabulos de asociații și amintiri, asta am învățat-o nu numai de la Borges, Marquez și Bellow. Din păcate personajele noastre nu au în cap decît « beton » și cîteva idei despre morală, nu prea multe, ca să nu se încurce unele cu altele [...]. Ca și cum construcția unui baraj sau a metroului ne-ar împiedica să trăim și altceva decît momentul « betonului »" [11]. Paradoxal însă aceste viziuni opuse nu sînt contradictorii. Ele reflectă doar relativismul unui spațiu cultural complex în care, pe parcursul a numai cîtorva ani, o viziune dramaturgică de mare comprehensiune umană și de acut simț polemic, precum cea a lui Paul Everac, începe insesizabil să piardă teren în acuitatea perceperii realității, în favoarea unui demers dramaturgic mai nuanțat, mai riscant sub raport stilistic și mai individualizat (e vorba de Iosif Naghiu). O schimbare de scriitură, motivată de o schimbare de atitudine, la rîndul ei explicabilă prin schimbări ale „tonusului" realității propriu-zise.

I. ISTORICITATE ȘI DETERMINISM CULTURAL ÎN FENOMENUL TEATRAL ROMÂNESC—COTIDIANUL CA ORIZONT AL ESTETICULUI

Într-o discuție consemnată de Paul Tutungiu în volumul *Dialoguri despre teatru* filozoful Henri Wald răspundea la întrebarea „dacă dialogul, care este modalitatea specifică teatrului, nu s-a dovedit a fi, cumva, în același timp, și un instrument filozofic, din vremuri chiar mai vechi decît cele ale lui Platon" [12]. Răspunsul său lega dialogul de începuturile adevăratei filozofii și de apariția primei democrații din istorie, democrația greacă. Iată deci că dialogul, acest instrument care are astăzi în cultură o utilizare specific teatrală, este coparticipant la nașterea primară a adevărului, în varianta sa filozofică. Odată constituit, spațiul adevărului s-a specializat, în filozofie, pînă la dimensiunea monologizantă a sistemului, într-o evoluție istorică ascendentă. În anumite epoci, marcate de transformări sociale complexe, teatrului i se aplică același scenariu altădată aplicat filozofiei. Necesitatea dialogului, care este în teatru formă constituantă, apare ca necesitate de a obține un anumit adevăr social. Astfel teatrul este, la un anume moment, și prin situare la un anume stadiu al mentalului colectiv, locul de sedimentare al adevărului social. Este vorba de un fenomen pe care-l semnala Marin Sorescu : „într-un fel ea (dramaturgia noastră — n.n.) a fost prima care a abordat « obsedantul deceniu »" [13]. Dumitru Solomon aduce și el argumente în favoarea relației strînse existente între teatru și formele de revelare ale socialului. „Dramaturgia este cea mai democratică dintre formele de exprimare artistică. În primul rînd, pentru că întrebuințează, ca mod esențial de comunicare, *dialogul*, el însuși expresia cea mai democratică a comunicării. Democratică, fiindcă oferă, din premisă, șanse egale părților angajate în comunicare de a accede la adevăr [...]. În al doilea rînd, democratismul dramaturgiei decurge din specificul reprezentării teatrale, care presupune simultaneitatea, concomitența comunicării, a transmisiei și recepției, partenerul de dialog fiind nu individualități separate, ci o colectivitate convocată anume, eteromorfă prin structură, isomorfă prin opțiune și nevoie de dialog" [14]. Desigur, însă, entuziasmul dramaturgului citat simplifică aici lucrurile. Căci *dialogul* despre care e vorba în situația dramaturgiei e situat în spațiul imaginar și *fix* al piesei, și nu în spațiul deschis dintre creator și receptor. De asemenea, concomitența comunicării nu presupune însă și reversibilitatea ei, posi-

[10] *Ibidem*, p. 24.
[11] Iosif Naghiu, *Exerciții de mimică*, București, 1984, p. 161.
[12] Henri Wald, în vol. Paul Tutungiu, *Dialoguri despre teatru*, Iași, 1980, p. 57.
[13] Marin Sorescu, în vol. Amza Săceanu, *Teatrul ca lume*, București, 1985, p. 55.
[14] Dumitru Solomon, *Dialog interior*, București, 1987, p. 37.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bilitatea de răspuns a publicului fiind, cel puţin în formele teatrului de repertoriu practicate la noi (dar nu şi în cele ale teatrului de avangardă), formală şi simbolică, în spaţiul unui protocol minimal (aplauze, rîsete etc.). Alte două argumente aduse de dramaturgul Dumitru Solomon în favoarea unei hiperbolice capacităţi democratice a teatrului vor fi, de asemenea, parţial amendabile. Căci trecerea textului dramatic prin filtrul creaţiei colective a spectacolului nu implică, în principiu, modificări de esenţă, în sens dialogant a tezelor dramaturgului. În sfîrşit, „capacitatea operei dramatice de a suferi modificări sub influenţa receptorului a spectatorilor" [15], poate fi mai degrabă înţeleasă ca o formă de a stabili compromisuri.

Substanţa democratică a teatrului nu epuizează însă toată întinderea domeniului său. Determinismul estetic şi cultural al fenomenului teatral depăşeşte cu mult termenii unei discuţii de factură sociologizantă. Dar e necesar să sesizăm aici filonul unei puternice cauzalităţi retroversate între determinarea culturală şi cea socială a teatrului. Căci modul în care, la un moment dat, teatrul îşi pune problemele propriei autonomii estetice este, în esenţa lui, influenţat de statutul său social. Comentînd o celebră teză a lui Marx („după cum un individ oarecare nu poate fi judecat după ceea ce gîndeşte, nici o asemenea epocă de revoluţie nu poate fi judecată prin prisma conştiinţei sale, ci, dimpotrivă, această conştiinţă trebuie explicată prin contradicţiile vieţii materiale" [16]. Theodor Mănescu formula ipoteza că „epoca poate fi judecată *şi* prin prisma conştiinţei sale, ceea ce nu înseamnă, desigur, că trebuie să luăm de bună propria opinie despre sine a epocii" [17]. Iată că am introdus astfel discuţia, iniţial lansată în termeni euforici prin afirmaţiile lui Dumitru Solomon, în spaţiul unui paradox deconcertant. Căci, pe de o parte, dramaturgia şi teatrul pot fi văzute ca loc privilegiat al unei manifestări democratice, deci al unei libere luări în conştiinţă a realităţii şi a adevărului despre societate. Pe de altă parte, însă, acest adevăr însuşi este determinat în modul său de apariţie de acţiunea obiectului la care el se referă, de societate. Este vorba aici de o dialectică şi de un relativism care îngustează spaţiul de manevră al utilităţii democratice. O concluzie pozitivă care s-ar putea însă deriva aici este următoarea : opera dramatică sau spectacolul nu se inserează în mod automat într-o structură de cunoaştere confortabilă şi feerică produsă deopotrivă de o societate democratică şi de o predestinare democratică a formei artistice a teatralităţii. Dimpotrivă, aceste instanţe binevoitoare, societatea şi dialogul dramatic, nu fac decît să inducă în eroare „conştiinţa de sine" a operei teatrale. Şansa acesteia şi locul în care ea îşi construieşte valoarea şi aportul pozitiv la mersul înainte al societăţii constă în aceea că ea trebuie să construiască pe cont propriu zone de conţinut asupra cărora societatea nu are încă control ideologic, pentru simplul motiv că dramaturgia este aceea care le descoperă. Astfel o eventuală comandă socială care se poate adresa dramaturgiei şi teatrului este nu de a seconda descriptiv cutare realitate socială ci, dimpotrivă, de a formula soluţii aplicabile în spaţiul necunoscutului, al viitorului. Acest necunoscut apare concretizat în spaţiul artei teatrale sub forma *imaginarului*. „Dar mecanismul de creditare a imaginarului e unul din mecanismele culturii" spune Paul Everac. „Prin *raportare*, de la imediat la mediat, de la actual la inactual, prezentul capătă alte valori, semnificaţia lui se colorează" [18]. Cultura însăşi, spune acelaşi dramaturg, este „o mare inutilitate pragmatică [...]. Acest mare antidot al utilitarismului pur care este meditaţia dezinteresată despre lume şi viaţă, cu pilde din toate locurile şi timpurile, şi cu incitaţia de a trăi mai intens sentimente inactuale, indirecte, asta mi se pare că s-ar putea numi cultură" [19]. Determinismul cultural al creaţiei teatrale implică racordarea la acest imaginar în chiar momentul cînd atenţia creatorului este mobilizată de stimulii istoriei imediate, ai cotidianului. Acest cotidian are desigur un sens trăit, în toată plenitudinea sa. Dar în momentul reflectării artistice acest sens dispare, cotidianul rămînînd astfel fără o structură de apariţie configurată. Arta încearcă să dea, pe locul sensului trăit, acum dispărut, o trăire secundă, reflexivă, a cotidianului, în care individul nu mai este constrîns să ofere o soluţie practică şi efemeră la solicitările momentului, ci un răspuns de ansamblu, la totalul solicitărilor existenţiale. Uneori trăirea secundă a cotidianului poate fi interpretată în mod eronat drept construcţie evazionistă de reprezentări. S-a teoretizat chiar ideea că „neverosimilul semnificativ e adesea o treaptă spre cunoaşterea mai profundă a adevărului. Faptul

[15] *Ibidem*.
[16] Theodor Mănescu, *Conflictul dramatic şi conexiunea dramaturgului cu noua societate*, în *Teatrul*, nr. 7/1976, p. 13.
[17] *Ibidem*, p. 16.
[18] Paul Everac, *op. cit.*, p. 12.
[19] *Idem*, în vol. Andrei Băleanu, *Pagini din istoria gîndirii teatrale româneşti*, Bucureşti, 1972, p. 266.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

că în cadrul acestei trăiri nu mai poate fi recunoscut verosimilul nu înseamnă însă o instaurare a neverosimilului. Este vorba aici însă de caracterul nonfigurativ al acestei imagini totalizate a existenţei.

Teatrul românesc contemporan are o primă traducere a problematicii cotidianului (pe care o vom relua mai tîrziu) în conceptul de „actualitate". Foarte controversat şi deseori preferat în polemicile dramaturgilor, poate tocmai pentru uşurinţa cu care se obţin demonstraţiile pro sau contra, acest concept înregistrează o evoluţie asemănătoare cu aceea a conceptului de „contemporan". Lărgirea excesivă a sferei conceptului, acordarea de conotaţii valorice, ca şi în cazul conceptului amintit, conduce la confuzii de planuri şi la reprezentări simpliste. Iniţial „actualitatea" a fost folosită în terminologia politicilor de repertoriu pentru a cere autoritar teatrelor reprezentaţii cu piese inspirate din cotidian. Dar, pentru că cererea a avut destule oferte circumscrise oportunismului, termenului în cauză i s-au ataşat conotaţii peiorative. Sfera semantică a acestuia şi-a pierdut localizarea strict (şi corect) temporală, căpătînd inflexiuni valorice. Pentru a se dezice de o dramaturgie „ancorată" în actualitate dar lipsită de orice interes artistic, unii critici şi unii dramaturgi au trecut la nuanţări : nu aceasta este actualitatea cea „bună", ci alta. Prin extindere, acest „alta" a devenit sinonim cu valoarea. Tot ce era, în cîmpul dramaturgic, problematică de valoare era, prin forţa lucrurilor, problematică de actualitate. Pe de altă parte, dramaturgi de prim rang, deranjaţi în libertatea de creaţie de cererea uneori restrictivă a politicii repertoriale a teatrelor, au trecut la a-şi prezenta valoarea, existentă fără îndoială în scrierile lor, drept actualitate. O piesă istorică, simbolică ori metaforică devenea astfel „de actualitate" tocmai în virtutea argumentaţiei că ea putea fi interesantă aici şi acum. Un rol important în deformarea semanticii termenului în cauză l-a avut şi regia. Preferînd a-şi exercita hermeneutica asupra unor texte de valoare din dramaturgia universală, ea căuta să demonstreze „actualitatea" lor. La origine însă termenul nu implica decît o legitimă cerinţă de a aborda probleme ale realităţii sociale de azi. Dificultatea de a face acest lucru sub raport estetic, precum şi curajul necesar pentru a aduce în discuţie anumite probleme ale actualităţii, a condus însă la o atitudine de eschivare din partea dramaturgilor, relativ legitimă şi ea, date fiind dificultăţile semnalate. O descriere corectă a situaţiei de fapt o furnizează Iosif Naghiu : „[...] încă un cuvînt care şi-a pierdut sensul său adevărat. Poţi să te inspiri din inactualitate? Te poţi inspira mult şi bine din actualitate şi să scrii piese inactuale. Dar există funcţionari zeloşi care ne planifică activitatea pe anii următori şi ne-ar cere, dacă s-ar putea, planuri de lucru cu titluri, ba, dacă s-ar putea, chiar cu sinopsisuri ale viitoarelor noastre piese de « actualitate », în timp ce ei umplu anual scenele teatrelor cu piese de conjunctură" [20]. Substratul real al polemicii în jurul acestui termen este de fapt unul administrativ. Notăm, în paranteză, că nici Iosif Naghiu nu rezistă tentaţiei de a extinde, cu naivitate, sfera termenului.

O descriere metaforică, cu o extensie explicită a termenului, ne oferă în schimb Dumitru Solomon : „De cîte ori se pune în discuţie conceptul de actualitate (în dramaturgie mai abitir ca oriunde), nu-mi pot reprima un gînd năzdrăvan : oare cum ar fi arătat o astfel de dezbatere la începutul secolului al XVII-lea în Anglia şi cum ar fi fost calificată din acest punct de vedere opera dramatică a lui Shakespeare [...]. Mai mult ca sigur că acei contemporani ai lui Shakespeare care nu (re)cunoşteau conceptului de actualitate decît sensul comun, elementar (actualitate subiectuală, ambientală sau tematică), ar fi constatat că din păcate, cele peste treizeci de piese ale lui Shakespeare nu sînt deloc, dar deloc, deloc, deloc — cum zice un prozator de azi — actuale : piese inspirate din antichitatea greacă sau romană, drame cu subiecte de aiurea[...]. Parcă văd un inspector teatral de pe la 1612 supărîndu-se foarte tare că *Furtuna* nu este o piesă de actualitate. Fără îndoială că şi atunci, la începutul secolului al XVII-lea, au existat oameni care considerau că actualitatea este, înainte de toate, a ideilor, a problematicii, a comunicării..." [21]. Extinderea conceptului este aici prea largă, căci, dacă Shakespeare serveşte de exemplu prioritar, atunci a scrie piese de actulitate începe să devină pentru un dramaturg oarecare un serios motiv pentru complexe de inferioritate. Condiţia actualităţii devine în continuare şi mai dificilă, căci ea se desface în trei termeni : „o *idee* actuală, decurgînd dintr-o *problematică* actuală, exprimată într-un *limbaj* actual : eliminînd unul din termeni, conceptul se pulverizează" [22]. De pildă : „Oricît de actuale ar fi problematica şi limbajul, dacă ideea este răsuflată (sic ! — n.n.) nu vom putea vorbi

[20] Iosif Naghiu, *op. cit.*, p. 160.
[21] Dumitru Solomon, *op. cit.*, p. 7.
[22] *Ibidem*, p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de actualitatea lucrării dramatice. Actualitatea ideii și a problematicii exprimată într-un limbaj inactual dă același rezultat" [23]. Corolarul revine la o situație semantică pe care am discutat-o mai sus: „Criteriul actualității nu trebuie (și nu poate fi) despărțit de criteriul valorii" [24] — suprapunerea între criteriul temporal și cel valoric. Mai departe, însă, același dramaturg-teoretician vorbește de o *confuzie* pe care o acuză, dar practicînd în același timp el însuși una. „Paroxismul confuziei în privința conceptului de valoare și a conceptului de actualitate este chiar confundarea acestor două concepte. Confundare, adică *identificare*. Dacă ideea de actualitate este conținută în ideea de valoare — cum altfel ne-ar interesa astăzi Shakespeare, Molière, Gogol, Cehov? — ideea de valoare nu este neapărat conținută în ideea de actualitate" [25]. Este vorba aici de o schimbare ilicită, în spațiul aceleiași argumentări, a planului semantic. Căci, în accepția dramaturgului, valoarea lui Shakespeare interesează azi în virtutea unei folosiri metaforice a termenului „actualitate". Pe de altă parte, însă, folosind apoi accepția literală, proprie, a termenului, dramaturgul poate afirma, îndreptățit, „că ideea de valoare nu e neapărat conținută în ideea de actualitate" [26]. Diferențierea planurilor semantice face însă ca vectorii argumentării să ricoșeze în gol. Fiind *actual*, în sens metaforic, Shakespeare nu scrie totuși despre *actualitatea* noastră, în sens propriu. Totodată : a scrie bine, cu talent, despre *actualitatea* noastră în sens propriu, nu înseamnă a fi *actual* în sens metaforic. În primul caz accepția metaforică a actualității este inclusă în ideea de valoare. În al doilea caz accepția proprie a actualității se cuplează cu valoarea, fără a cupla însă totodată accepția metaforică și planul valoric. Revenind : a scrie cu talent despre actualitatea noastră nu înseamnă a fi actual în sens metaforic, deoarece sensul metaforic în cauză exclude tocmai faptul de a scrie despre actualitatea noastră. A nu lua act de aceste delimitări și a ceda prea ușor unei labilități terminologice conduce la o accepție inoperantă a termenului de actualitate. Se poate afirma, atunci, cum o face Dumitru Solomon, că : „mărturisesc că nu mi-am propus niciodată să scriu o piesă de actualitate pentru simplul motiv că nu văd cum aș putea scrie altfel și altceva decît actualitate" [27]. Desigur, a face dramaturgie în spiritul acestei mărturisiri nu înseamnă altceva decît a avea demnitatea propriei libertăți de creație, lucru negreșit meritoriu. Dar a crede în același timp că în acest fel se răspunde unei cerințe precise, cum am arătat, de ordin administrativ, în ultimă instanță, înseamnă a forța ceea ce un critic numea „demnitatea teatrului" (Margareta Bărbuță). Într-o societate în plin „progres", cum este a noastră, nu ar fi nevoie ca dramaturgii, în urma unor speculații terminologice precare, să prezinte intimitatea creației lor, libertatea lor cea mai imprevizibilă, drept un răspuns cuminte la o comandă socială, posibilă între altele. Și e cazul să reamintim aici afirmația lui Naghiu, citată la nota 20. Sensul real al polemicii în jurul conceptului de actualitate ar fi însă acela de a introduce, în contextul administrativ, unde se localizează singura accepție corectă și utilă a termenului „actualitate" (e vorba desigur de o administrare a spațiului cultural), ideea că există și alți termeni, la fel de utili și preciși, care merită a fi luați în discuție, în ce privește destinele creației dramatice românești.

O nuanță specială aduce în discuție Dan Micu. Dar, mai întîi, ca regizor, el furnizează un procedeu „tehnic" de testare a gradului de actualitate a unui text : „pentru mine, o anume piesă are un specific grad de « contemporaneitate », dacă eu, ca regizor, simt și cred că sînt în stare, dinaintea și dimpreună cu un anumit organism spectacular, să o inventez scenic *acum* și *aici*" [28]. Conceptul de actualitate, afiliat aici cum vedem celui de contemporaneitate a unui text, capătă deci o tentă foarte individualizată, o libertate semantică dependentă de starea individului care îl folosește. Regizorul, ca lector și hermeneut de texte, este el însuși cronometrul care dă „ora exactă" a actualității : „singurul text de teatru care mă interesează la un moment dat este acela a cărui vibrație se află în concordanță cu frămîntările mele cele mai adevărate în acel moment. Iar dacă existența mea este contemporană cu a lumii și a oamenilor printre care trăiesc, atunci interesul meu, foamea pentru iradiația potențială a unei piese de teatru devine la rîndu-i legitimă și importantă" [29]. Regizorul Dan Micu, citat aici, face la un moment dat o importantă precizare : „Anticii au scris pentru contemporaneitatea lor — vai, atît de îndepărtată nouă ! — iar faptul că noi jucăm și medităm pe marginea ororilor din *Perșii*, că tragem « contemporane » învățăminte,

[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*.
[25] *Ibidem*, p. 20.
[26] *Ibidem*.
[27] *Ibidem*, p. 16.
[28] Dan Micu, în vol. Amza Săceanu, *Teatrul ca lume*, București, 1985, p. 202.
[29] *Ibidem*, p. 201.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu e decît nefericirea noastră, a veacului și a zilei noastre [...]. Faptul că recunoaștem, ca indiscutabil, că oglinzi așa de vechi mai pot întoarce în prezent aievea închipuiri este o poveste proastă pentru istorie, iar nu pentru literatură" [30]. Într-adevăr, există „actualități" ale istoriei, cum au fost desigur cele două războaie mondiale, care, în materia lor, nu au nimic bun și impun ca singură reacție rațională evazionismul. Orice reflectare a lor nu ar face decît să sporească „îmbîcsirea" spațiului istoric. În același sens, așa-zisa actualitate a textelor din afara spațiului contemporan este de cele mai multe ori înțeleasă în virtutea posibilității de a indica, aluziv sau direct, aspecte negative ale contemporaneității, căci „istoria care se repetă" nu este niciodată feerică. Dacă o operă clasică se impune printr-un sentiment agreabil al existenței, prin fond meditativ liniștit sau prin strălucire de spirit, ea este mult mai puțin simțită ca „actuală", deși valorile ei sînt primite cu maximă receptivitate. Caragiale, de pildă, e actualizat de regulă prin valorile lui satirice, în vreme ce bunăvoința meditativă cu care el își privește contemporanii și lumea lor plină de stabilitate rămîne neexplorată.

În *Contribuții la critica economiei politice*, Marx vorbea de dificultatea de a înțelege „faptul că ele (arta și epopeea greacă — n.n.) ne procură încă și astăzi o desfătare artistică" [31], presupunînd totuși că ea se datorează unei conștientizări a valorii unei lumi definitiv dispărute în istorie. Iată deci că nu numai „istoria care se repetă ", cu șicanele ei, poate interesa prezentul, dar mai ales istoria irevocabil depărtată în timp, cu valorile ei irepetabile.

După Georg Lukacs „limbajul cotidian prezintă în primul rînd particularitatea [...] de a fi un sistem complex de mijlociri la care însă orice subiect care-l folosește se raportează nemijlocit" [32]. Sfera actualității, a cotidianului, este deci doar în aparență un dat absolut, căci ea este deja prelucrată de un limbaj. „În viața cotidiană limba prezintă așadar o contradicție dialectică : ea deschide oamenilor o lume exterioară și interioară incomparabil mai vastă și mai bogată decît s-ar putea măcar imagina fără ea, cu alte cuvinte ea face accesibile mediul și lumea lăuntrică propriu-zis umane ; în același timp însă ea face imposibilă adesea sau cel puțin îngreuiază oamenilor receptarea directă a lumii exterioare și interioare" [33], spune același autor. Actualitatea este deci, la analiză, un spațiu în care evidențele nu vin de la sine, ci doar în urma unui proces de cunoaștere menit a înlătura vălurile ridicate de chiar limbajul cotidianului. Ajungem astfel în situația necesității unor instrumente de dezvăluire, și dramaturgia poate fi unul dintre acestea. Se poate spune, în consecință, că abia în teatru, precum și în alte instrumente similare de analiză, vom cunoaște adevărata față a actualității, a cotidianului. Nu vom mai încerca, deci, să recunoaștem în teatru fața cotidianului pe care el însuși (cotidianul) ne-o oferă înșelător atunci cînd sîntem înglobați în spațiul lui, ci vom aștepta, cu răbdare, ca teatrul să producă, în limbajul său, adevărata față a realității. A reflecta nu înseamnă a reda, ci a construi, iar „marele teatru nu poate fi doar acela care se mulțumește să *denunțe;* mai cu seamă el trebuie să *edifice*" [34] cum spunea Ion Zamfirescu. Sau, după expresia lui Ștefan Oprea, „tot secretul realizării spectacolului de actualitate stă în aflarea modalității de a esențializa *momentul prezent*, de a găsi pulsul de percepție al spectatorului" [35]. Consensul asupra acestei teme este larg, din diferite perspective. La rîndul lui, de pildă, Constantin Măciucă spune : „Nu se poate trece sub tăcere că intruziunea în repertoriu a unor piese, semnate de artizani ai temelor conjuncturale, este motivată și prin faptul că au viziune « corectă » asupra proceselor sociale, ignorîndu-se un lucru esențial, anume că simpla respectare a adevărului vieții nu conferă operei valoare artistică" [36].

Fuga după actualitatea nemediată nu este lipsită de neajunsurile unui paradox temporal pe care îl comenta Sartre : „Există o antinomie a prezentului ; pe de o parte, este definit îndeobște prin ființă. Prezentul este ceea ce se opune viitorului care nu este încă și trecutului care nu mai este. Dar, pe de altă parte, o analiză riguroasă ce ar pretinde să debaraseze prezentul de tot ce nu e el, adică de trecutul și de viitorul imediat, n-ar mai găsi în fapt decît un moment infinitezimal, un neant" [37]. Centrarea pe un prezent purificat pînă la valoarea clipei lipsită de orice vecinătate culturală riscă să aducă teatrul în spațiul acelui neant de care vorbea Sartre. Este fără îndoială

[30] *Ibidem*, p. 198.
[31] Karl Marx, *Contribuții la critica economiei politice*, București, 1966, p. 256.
[32] Georg Lukacs, *Estetica*, I, București, 1972, p. 116.
[33] *Ibidem*, p. 119.
[34] Ion Zamfirescu, în : *Pagini din istoria gîndirii teatrale românești*, București, 1972, p. 281.
[35] Ștefan Oprea, *Din fotoliul 13*, Iași, 1986, p. 26.
[36] Constantin Măciucă, *Motive și structuri dramatice*, București, 1987, p. 259.
[37] Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, 1943, p. 164—165.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

util să încercăm a extinde valoarea fizică a actualității noastre pînă la a îngloba valori, de fapt apropiate temporal, în spațiul generos și plin de virtuți comunicative al secolului XX. Momentul Camil Petrescu, de pildă, aparține cu siguranță actualității noastre, de vreme ce ecourile și influențele operei sale capitale, *Doctrina substanței*, publicate pentru prima dată *astăzi*, nu vor întîrzia să apară *în prezent*.

Această dilatare fizică a actualității este de asemenea necesară și pentru a contracara un proces, aproape fizic și el, pe care îl descrie Ștefan Oprea : „Ce face dramaturgul după ce termină o piesă ? Primul gest e s-o trimită unui teatru. Și acolo începe drama (chiar dacă piesa e o comedie ; dar se poate și invers). Lectura durează, luni, uneori, nu rareori, chiar ani. Pentru că trebuie să o citească secretarul literar, directorul, membrii C.O.M., un regizor, Comitetul județean de cultură și educație socialistă (am uitat trecerea obligatorie printr-un cenaclu), apoi e trimisă forurilor superioare etc." [38]. (O piesă despre realizările unei fabrici de confecții în anul 1980 nu va mai interesa peste 8 ani, cînd ea va fi jucată, căci moda se va fi schimbat, de cîteva ori, între timp).

Dilatarea laterală în timp a actualității trebuie secondată de o extensie în adîncime. Vorbind de o persistentă „copilărie a comunismului" [39], Eugen Barbu aducea în discuție problema temelor „interzise" : „Totdeauna au existat « probleme deosebite », adică teme « interzise ». Adevăratul dramaturg tocmai de aceste teme « interzise » se leagă, dacă are șira spinării" [40].

Trebuie admisă totodată ca fondată și o părere formulată de dramaturgul Dumitru Solomon : „Relația dintre realitate și artă nu este una de creditare. Problematica și conflictele unei epoci trec în mod firesc în corpul literaturii. Literatura, arta în general, nu poate rămîne « datoare » problematicii umane a timpului pentru simplul fapt că din ea se hrănește. Mai mult, aici vom găsi sensurile cele mai profunde, cele mai ascunse, fibrele cele mai intime ale realității" [41]. Ea pune în evidență faptul că arta nu are nevoie de un intermediar între ea și realitate, care să-i arate unde se află aceasta. Totodată, însă, această poziție trece cu vederea faptul că, în virtutea unei relative autonomii, arta are mecanisme ce permit, în anumite zone, dezvoltarea ei din resurse interne.

În comunism, arta admite o subordonare politică tocmai pentru că, așa cum spunea Theodor Mănescu „politica comunistă autentică este procesul umanizării relațiilor interumane" [42]. Deopotrivă, însă, politicul are și el șansa de a-și extrage dimensiunea umanistă din spațiul artei, între altele.

Un termen cu pondere importantă, alături de cel de „actualitate" și făcînd parte totodată din sfera lui este acela de „realism". După eșecul „realismului-socialist" din anii cincizeci, a vorbi azi despre condiția realismului implică responsabilități sporite. Un dramaturg important, care se definește pe sine ca practicînd, în directă descendență camilpetresciană, realismul, anume Paul Everac [43], face acest lucru, semnalînd critic o nelegitimă extensie a termenului, ce ni se pare asemănătoare cu alte două extensii (ale termenilor contemporan și actualitate) analizate aici. Cel vizat critic ca nominalizînd extensia este Constantin Măciucă, din care Everac citează : „Marile spectacole din perioada reinstituirii convenției teatrale demonstrează că realismul este, în esență, o atitudine față de viață, posibil de exprimat într-o inepuizabilă gamă de modalități, că imaginea scenică este o proiecție sintetică, investită cu o funcție coextensivă, de transcendere spre tensiunile conștiinței și afectivității, că structura fenomenologică este menită să developeze o structură spirituală iar segmentul mimetic este hieroglifa unei configurații ideatice". Încheierea este, cum spune Everac, curioasă : „Realismul regizoral se exprimă într-o densă arborescență de formule spectaculare — narative, de dezbatere, filozofice, simbolice și metaforice, alegorice, poetice și ritualice, fantastice sau grotești" [44]. Citatul, copios în sine, este comentat de Everac astfel : „Pînă la urmă cum se vede, totul este realism, noțiunea nu se mai opune la nimic, a devenit « sans rivages », și înglobează fantasticul, simbolul, grotescul, tot ce dorim. Coextensia este puțin prea largă pentru înțelegerea noastră" [45].

Dincolo de această definiție, în ultimă instanță incorectă, a realismului, Constantin Măciucă surprinde, e drept în termeni relativ generali, o stare reală a fenomenului teatral românesc, în

[38] Ștefan Oprea, *op. cit.*, p. 6.
[39] Eugen Barbu, în vol. Amza Săceanu, *Teatrul ca lume*, București, 1985, p. 13.
[40] *Ibidem*.
[41] Dumitru Solomon, *op. cit.*, p. 35.
[42] Theodor Mănescu, *op. cit.*, p. 24.
[43] Paul Everac, *Încotro merge teatrul românesc*, București, 1975, p. 125.
[44] C. Măciucă, în vol. Paul Everac, *Martor cu păreri proprii*, Iași, 1984, p. 119.
[45] *Ibidem*, p. 119.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

relaţie cu cîteva din conceptele pe care le-am adus aici în discuţie : „[...]. Scrierile reprezentative ale acestei perioade (deceniul opt — n.n.) trădează o vie preocupare de-a transcende de la fenomenul imediat la procesul istoric [...]. Detaliile concrete se estompează, pentru că interesul se orientează spre semnificaţiile situaţiilor existenţiale şi calitatea politică, socială şi etică a stărilor de spirit. Concretă şi semnificativă devine esenţa istorică. Ca un corolar, alături de modalitatea realismului bazat pe *mimesis* este cultivat tot mai stăruitor un realism al esenţelor, exprimat printr-o multiplicitate de soluţii şi procedee întemeiate pe interferenţe categoriale. Problemele existenţiale sînt supuse unei operaţii de problematizare, de analizare într-o perspectivă, declarată sau implicită, de filozofie a istoriei" [46]. Starea de fapt a realităţii cotidiene se modifică ea însăşi sub actul interpretării ei teatrale. Esenţele devin mai vizibile în real, comentariul cotidianului devine o parte a cotidianului însuşi.

În spaţiul dramaturgiei contemporane acest comentariu posedă caracter de legitimitate, chiar dacă uneori soluţia oferită în baza acestei legitimităţi este falsă. În plan spectacologic, însă, regia pune în circulaţie o formulă paradoxală şi nelegitimă de comentariu a actualităţii, anume atunci cînd ea face „exegeză" contemporană pornind de la texte clasice. Realităţile se clasicizează iar scopul demonstraţiei revine la a arăta că actualitatea a mai fost trăită şi de clasici, regizorul privind-o de la înălţimea experienţei acestora. Contemporaneizarea revine nu la aduce lumile, revolute, cu semnificaţiile lor, în prezent, ci la a reduce prezentul la trecut. Prin însuşi actul privirii, regizorul trece, cu optica sa, în spaţiul trecutului, crezînd prin aceasta că trecutul vine spre sine, contemporaneizîndu-se, în virtutea acestei priviri : „A monta un spectacol cu o piesă clasică într-o manieră modernă sau contemporaneizatoare este un lucru care se face practic fără mare efort pentru că punctul de vedere este cel al contemporanului şi al modernului şi poate al avangardei" [47], spune Alexandru Tocilescu. Contemporaneizarea este mai degrabă o prezentare a prezentului în hainele trecutului, decît o înnoire a modului de apariţie a acestuia din urmă. Această viziune este destul de generalizată în spaţiul regiei de azi. Vom semnala totuşi o excepţie : e vorba de regizorul Alexandru Dabija, care declară : „este o problemă falsă a teatrului, aceasta cu « contemporanul nostru »" [48].

Am încercat să vedem, în consideraţiile de mai sus, în ce măsură şi în ce mod lumea teatrului românesc contemporan îşi ia în discuţie, sub diverse raporturi, propria condiţie, propria actualitate. Căci însăşi această discuţie este un pilon important al realităţii teatrale propriu-zise ; actul conştientizării nu este numai o viziune din exterior a fenomenului teatral, ci şi o modificare din interior a practicii sale.

II. VALORILE CRITICII CA EXPLICITARE A DINAMICII INTERNE A FENOMENULUI TEATRAL

Valorile teatrului ca artă de spectacol se desfăşoară în termenii unei efemerităţi aduse mereu în discuţie de critica teatrală, instanţă guvernatoare a acestui tip de temporalitate specifică teatralului, din două motive. Primul este tentaţia permanentă de a surprinde devenirea obiectului său, spectacolul teatral, în delicata sa situare temporală, ca definire a propriei estetici. Al doilea este justificarea propriului statut de disciplină teoretică cu zonă de aplicare atît de nuanţată încît valorile sale se contaminează de efemer, fără a-şi pierde însă rigoarea şi sensul cultural dependent de discipline mai stabile ale culturii.

Un personaj de mare prestanţă intelectuală şi de respectată autoritate în spaţiul ultimelor decenii de teatru românesc, criticul Radu Popescu, formula, într-o confesiune ce viza mobilurile intime ale statutului criticii teatrale, o descriere remarcabilă a acestei duble „ancorări" în efemer, în spaţiul teatrului, a disciplinei critice şi a obiectului ei, spectacolul. „Nimic mai pieritor decît teatrul. Spectacolul este efemerul însuşi. Oricîte încercări s-au făcut, cu ajutorul altor arte, oricîte încercări se fac, cu ajutorul diferitelor tehnici, din ce în ce mai perfecţionate, legea necruţătoare a teatrului, destinul teribil al spectacolului nu au putut fi înfrînte, nu au putut fi nici măcar paliate [...]

[46] Constantin Măciucă, *Motive şi structuri dramatice*, Bucureşti, 1985, p. 247.
[47] Alexandru Tocilescu, în vol. Amza Săceanu, *Teatrul ca lume*, Bucureşti, 1985, p. 300.
[48] Alexandru Dabija, *op. cit.*, p. 135.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Teatrul adevărat sau ceea ce numim noi «Teatrul adevărat», adică teatrul de comunicare directă între scenă și sală, de contact direct între spectator și actor, teatrul acesta, zic, care durează de mii de ani, e sortit să se realizeze în spectacole pieritoare, de pe o zi pe alta [...]. Acest destin unic între al tuturor celorlalte arte nu e deloc cumplit, nu e deloc trist. Sortit morții, teatrul e sortit și nașterii. Din cenușa spectacolului se naște durata incalculabilă a teatrului. Teatrul este față de spectacol ceea ce specia este față de individ. Omenirea față de om. Trecător, el este obligat la o permanentă înnoire. E viu, trăiește. E condiționat de om și de legea acestuia, e uman, cea mai umană dintre arte. Aceasta e forța lui, sublimul lui" [49]. La rîndul ei, cronica dramatică, mai apropiată sub raport temporal de condiția obiectului său decît de propria sa condiție, sub raport teoretic, este convocată în jurul aceleiași dimensiuni punctuale a prezentului. „Dar, atunci, soarta cronicii dramatice? Soarta acestei mărturii, de zi cu zi, a vieții și a morții spectacolului? Dacă este fidelă teatrului, dacă este mulată pe el, contopită cu el, nu poate fi alta decît a fenomenului pe care îl slujește. Sînt profund convins de utilitatea cronicii dramatice, de acțiunea ei *la zi*, pentru călăuzirea publicului, pentru un dialog fructuos cu teatrul [...]. Dar acțiunea ei se produce în imediat, ca și a spectacolului, în timp ce bilanțul ei de acumulare — care este incontestabil, o contribuție la consolidarea și progresul educației culturale a publicului — cată a fi identificat și întărit, întocmai ca și al teatrului, în cu totul alt mod" [50]. Deși aparține la regnul cuvîntului scris, producînd eventual iluzia unei fixări în atemporal, prin forța tiparului, cronica are însă o iradiere strict punctuală, în prezent. „Dar nu hîrtia îl cheamă pe cititor, nu tiparul, ci conținutul, utilitatea, *priza la real și la viață* (subl. n.)" [51]. Ea are deci o existență aproape obiectualizată, de bun cultural consumabil, cu utilitate strict limitată de uzură sau, altfel spus, cu o valabilitate precis localizată în actul folosinței ei. „Cînd cronica nu mai călăuzește spre un fenomen viu, cînd cronica nu mai poate fi un stimulent pentru a-l cunoaște, cînd fenomenul s-a consumat, cînd nu mai are o urmă nici în memorie, ei bine, atunci, pe cine poate interesa ecoul stins al unui act dispărut în anonimatul absolut al trecutului?" [52].

Acest avansat relativism al apropierii de actul viu al spectacolului prin cronica teatrală ține, în cazul lui Radu Popescu, și de o anume știință a scriiturii culturale, a valorii de contextualizare umană a profesiunii, pe care, ca redactor șef al revistei *Teatrul*, a cultivat-o cîteva decenii în laboratorul fenomenului teatral românesc.

Într-unul din substanțialele volume publicate pentru a construi, solitar, un spațiu de polemică în teatrul românesc, Paul Everac stabilea două direcții prioritare ale criticii teatrale românești contemporane: „Una este cea a subsumării textului dramatic actului de teatru, care devine entitate primordială, — și aici se află corifeu Valentin Silvestru. Cealaltă este a subsumării actului de teatru față de textul dramatic, entitate primordială, și aceasta a fost linia constantă a lui Radu Popescu" [53]. În același volum, Paul Everac citează pe Valentin Silvestru cu o afirmație tranșantă făcută „în numele întregii critici" [54] la lucrările unui colocviu: „Scara de valori, ierarhiile, *noi le facem*". Afirmație care presupune din partea criticii o acțiune de exegeză de spectacol desfășurată cu sistematică istorică, în timp, în spațiul sedimentării ierarhiilor și valorilor, dincolo desigur de suprasarcina de autoritate pe care ea, această afirmație, o include. Autorul ei a practicat în acest sens o întreagă desfășurare de forțe, încercînd, în volume și articole, sinteze valorice, dînd ierarhii, nominalizînd situații. Demersuri menite, toate, a extrage din efemerul cronicii teatrale profitul maxim. Radu Popescu, dimpotrivă, a publicat un unic volum de cronici teatrale, cu un cuvînt înainte în care explică, cum am văzut, situarea în relativism, lipsa de timp istoric a cronicii teatrale, valoarea instantanee a tipului ei de existență culturală și sensul ei de cultură „trăită". Practicînd și teoretizînd („tocmai de aceea, și nu numai pentru onoarea exercițiului profesional, am cerut întotdeauna promptitudinea maximă a pronunțării criticii dramatice, cît mai curînd după « premieră », dacă se poate chiar a doua zi, pentru ca ea să caute existența spectacolului chiar la momentul de naștere, care coincide, de obicei, cu al strălucirii perfecțiunii maxime"[55]) exegeza „la cald", Radu Popescu instaura, în paginile cotidianului *România liberă*, un adevărat ritual cultural al „prezenței", al temporalității estetice tipice spectacolului teatral. Interesul său

[49] Radu Popescu, *Cronici teatrale*, București, 1974, p. 5.
[50] *Ibidem*, p. 7.
[51] *Ibiaem*, p. 8.
[52] *Ibidem*.
[53] Paul Everac, *op. cit.*, p. 116.
[54] *Ibidem*, p. 101.
[55] Radu Popescu, *op. cit.*, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru materia vie a teatrului, și nu doar pentru stagnarea în sine a textului dramatic, *și astfel* se manifesta. Este de aceea surprinzătoare distanța stabilită de Paul Everac între un critic atent la spectacol și celălalt, atent la text. Dimpotrivă, valoarea efemerului e mai precis căutată de Radu Popescu, și mai programatic, în spectacol, în timp ce Silvestru preferă generalizările, în contul, e adevărat, al spectacolului. Dar există de bună seamă și o manieră de a fi general vorbind despre fapte concrete, operînd inventare inoperante chiar miezul evenimentelor, după cum există în aceeași măsură posibilitatea de a fi foarte concret spectacologic, observînd detalii sclipitoare de la înălțimea unui zbor în planul textului. Să nu excludem totuși o altă ipoteză : pentru Radu Popescu primatul textului (în ideea că el ar accepta acest primat) conduce la o trecere în plan secund, în efemer, a valorilor spectacolului, cu teoretizarea acestei efemerități ca valoare. Pentru Valentin Silvestru, totodată, considerația acordată spectacolului ar putea fi doar exploatarea posibilității de a lua în administrare o lume diversă, cu valori mai puțin stabile ca cele cuprinse în spațiul dramaturgic, și mai confuze.

Chestiunea criticii teatrale nu se dezvoltă, desigur, exclusiv pe traiectul acestor două direcții sistematizate de Paul Everac. Există însă o zonă, asupra căreia consensul pare unanim, de la care se complică substanțial întregul cîmp problematic al comentariului teatral. Anume tocmai zona teoriei teatrului. Adică tocmai zona care ar trebui să dea fundamente în întreaga sferă a teatrului. „Din cîte cunoaștem, noi nu avem astăzi o doctrină de teatru, în sensul unei elaborări ideatice sui-generis, a unui sistem critic cu funcție de program. Cîteva incursiuni metodologice și didactice sînt departe de a propune o atare platformă" [56], spune Paul Everac. Această zonă este condiția prioritară a definirii însăși a profesiunii de critic, iar constatarea de mai sus semnalează o situație incomodă. Mai ales în contextul coroborării ei cu un adevăr semnalat de Florian Potra : „programarea masivă a artei presupune cu necesitate o superioritate a criticului față de creator", presupune „anume ca — în mod de bună seamă tranzitoriu — critica să fie mai avansată decît creația artistică, să se situeze în avangarda frontului culturii" [57]. Acest spațiu de avans nu se poate desigur obține în analiza de spectacol sau de text, în exercițiul cronicii adică, deoarece aceasta ar însemna desprinderea discursului critic de obiectul său, ci într-o zonă rezervată, pe care critica trebuie să și-o cîștige, teoretizînd aspecte de principiu ale domeniului teatral. Pași înainte în acest sens s-au făcut prin contribuția unor nume precum Mihnea Gheorghiu, Victor Ernest Maşek, Constantin Măciucă, Mihaela Tonitza-Iordache, Maria Vodă-Căpușan, Amza Săceanu, Horia Deleanu, Ion Toboșaru, Florin Tornea, Ileana Berlogea etc. O poziție aparte ocupă în același sens aportul creatorilor, care vin, fie dinspre dramaturgie (Paul Everac, Leonida Teodorescu, Iosif Naghiu etc.), fie din planul regiei (Crin Teodorescu, Cătălina Buzoianu, Liviu Ciulei, Mihai Mănuțiu, Aureliu Manea).

[56] Paul Everac, *op. cit.*, p. 116.

[57] Florian Potra, *Reconstruiri*, București, 1981, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CERCETĂRI ȘI DOCUMENTE

SEMNIFICAȚII ALE TIMPULUI ȘI SPAȚIULUI ÎN DRAMA CEHOVIANĂ

de IOLANDA BERZUC

Prin abordarea spațiului și timpului ca posibilă modalitate de lectură a dramei cehoviene se poate constata faptul că cele două coordonate se integrează, devenind complementare, în structura interioară a fiecărui personaj. „Spațiul" pieselor lui Cehov se metamorfozează în plurispații, iar timpul se ramifică într o serie de timpuri divergente, paralele, convergente care însoțesc traseele complicate ale unor procese psihice de adîncă rezonanță în „viața" protagoniștilor. Există în dramaturgia lui Cehov un timp real în care sînt înregistrate sosiri și plecări, iviri și dispariții. El se scurge odată cu existența și reprezintă durata în care se înscriu toate trăirile personajelor. Paralel cu timpul real al vieții personajelor țîșnește la suprafață timpul interior, poate adevăratul timp real. La unchiul Vanea, acest timp exterior provoacă adevărate crize de neadaptare, și la cele trei surori el se reverberează în dorința lor nesfîrșită de a merge la Moscova.

În drama cehoviană meditațiile asupra trecutului se asociază cu un anumit spațiu sau obiect. Dacă pentru Arkadina și fratele ei revederea lacului constituie un stimulent pentru retrăirea unor clipe de demult, pentru Nina Zarecinaia și Treplev rememorarea are ca suport scena teatrului improvizat cu două veri în urmă : „Aseară, tîrziu, m-am dus în grădină să văd dacă teatrul noastru mai e acolo. Tot mai e. Și-am putut plînge după doi ani, pentru prima dată" [1]. Lui Trigorin însă nici imaginea pescărușului împăiat nu-i evocă nimic ; nu-l scoate din starea de uitare, simulată sau reală ; el nu are nostalgii : „Nu-mi aduc aminte", spune, definindu-se față de acest fragment de viață oprită, de timp încremenit pe care memoria sa refuză să-l primească. Trigorin trăiește aproape numai acele nopți și zile care trec unele după altele în piesă, fără să caute un timp pierdut sau să evadeze într-un viitor visat.

În casa celor trei surori înghețarea timpului este sugerată tot printr-un obiect, ceasul care se sparge scăpat din mînă de Cebutîkin. El devine un simbol al degradării timpului interior al personajului : „am uitat tot, nu-mi amintesc nimic" [2]. Pentru Cebutîkin acest ceas reprezenta legătura lui cu trecutul, cu iubirea pentru mama fetelor, moartă demult. El trăiește într-un timp interior în afara timpului piesei ca un cadavru viu : „poate ni se pare numai că trăim, dar de fapt nici nu existăm [...] poate nici nu mai sînt și mi se pare numai" [3]. Asemenea ceasului spart, timpul s-a fragmentat în interiorul lui într-o multitudine de țăndări pe care nu le mai poate aduna, ordona. Cei din jurul său se zbat însă sub apăsarea timpului, caută ieșiri, îndoindu-se nu numai de propria lor memorie afectivă, ci și de a celorlalți. Recurența cuvîntului amintire se observă poate mai mult în această piesă decît în celelalte : „Și atunci bătea ceasul. Îmi amin-

[1] A. P. Cehov, *Teatru*, *Pescărușul*, București, 1967, p. 208.

[2] *Ibidem*, *Trei surori*, p. 332.

[3] *Ibidem*, p. 333.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 37, P. 53—55, BUCUREȘTI, 1990

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tesc", sau „ce rost are să ne amintim de toate astea", „au trecut unsprezece ani și îmi amintesc de parcă am fi plecat ieri de acolo", „mi-am amintit copilăria". „Acum mi-aduc și eu aminte de dumneata" [4]. În drama cehoviană a uita echivalează cu a muri și sub acest aspect aproape toate personajele trăiesc sentimentul unor morți amînate, dar imanente, cu excepția lui Cebutîkin a cărui moarte se consumă în momentul cînd în ceasul spart timpul s-a oprit definitiv.

Indicațiile de decor din textele cehoviene conduc spre dezvăluirea psihologiei complexe a personajelor, sugerînd traiectoria complicată a stărilor lor interioare. Există în aproape toate piesele un spațiu real și un spațiu afectiv de referință, care ca obiect fundamental al aspirației se transformă în timp : lacul în *Pescărușul*, pădurea în *Unchiul Vanea*, Moscova în *Trei surori*, pomii în floare în *Livada cu vișini*. Timpul și spațiul de afectivitate capătă în fiecare personaj alte rezonanțe. Dacă Nina Zarecinaia asociază lacul cu imaginile copilăriei, Arkadinei el îi evocă zilele tinereții fericite cînd pe malurile lui se dădeau petreceri : „Acum zece — cincisprezece ani, aici pe lac, se auzeau aproape în fiecare noapte muzică și cîntece. Pe mal erau vreo șase conace boierești. Mi-aduc aminte ... zarvă, rîsete, împușcături și atîtea aventuri de dragoste" [5]. El devine locul unde Treplev își instalează teatrul, iar Nina Zarecinaia devine interpreta transfigurată a textului său. Între primul act și cel de-al patrulea s-a scurs un timp în care spectacolul lui Treplev din acea vară se transformă în amintire. Priveliștea lacului, fundal pe care se proiectează ca „un schelet" fosta scenă, apasă gîndurile lui Medvedenko, lacul devenind o sursă de meditații sumbre. Spațiul real, Moscova, devine un spațiu ideal pentru cele trei surori prin neputința de a-l poseda. Deși nu apare în piesa lui Cehov ca realitate, se vorbește mult despre el ca despre întoarcerea într-un timp ocrotitor, edenic. Spectacolul amînat al acestor aspirații transformă spațiul real în timp. Imposibilitatea plecării era sugerată într-un spectacol regizat de Harag prin faptul că trăsura cu care voiau să plece la Moscova nu avea roate, deci personajele aveau certitudinea irealizării acestei dorințe.

Implicată, ca spațiu, în text, mai mult decît Moscova, livada reprezintă tot un spațiu ocrotitor al amintirilor. Pentru Ranevskaia și fratele ei livada cu vișini semnifică trecutul de care se separă dureros prin vînzare : „Să mai stau o singură clipă ! Parcă n-aș fi văzut niciodată ce pereți are casa asta, ce tavane ... Acum privesc toate astea cu atîta lăcomie, cu atîta duioșie" [6]. Dacă ar mai putea supraviețui ca refugiu imaginar, vînzarea și prăbușirea livezii pune pecetea imposibilului asupra oricărei reveniri.

Pentru Astrov pădurile reprezintă un imens rezervor de viață. Prin distrugerea lor însă „nu mai există raporturi directe, curate, libere față de natură și om !". Pădurile înseamnă trecutul, frumusețea : „Priveliști minunate dispar pentru totdeauna" [7], orizontul rămîne vid, un imens vid pe care-l resimt personajele în adîncul lor. Trecutul neregenerat de schimbare se retrage sub invazia prezentului anost, linear, steril.

Într-un spectacol cehovian, montat la Galați, colaborarea regizorilor Magdalena Klein și Adrian Lupu cu scenograful Florin Harasim și cu Angela Balogh, realizatoarea costumelor, a probat o reală înțelegere și posedare în comun a universului de semne care transmite — prin întîlnirea cu actorul — lumea piesei. Din primul moment al spectacolului scenograful a încercat să sugereze atmosfera unui tablou impresionist. O cortină de voal despărțea spectatorul de lumea personajelor, ce se conturau dincolo de ea fantomatic, siluetele destrămîndu-se în lumina nesigură. Receptarea imaginii corespunde definiției pe care Lucian Blaga o dădea în *Zări și etape* acestui tip special de percepție a artei : „Arta impresionistă încerca să fixeze impresii momentane, se hrănea din nuanțe, și se străduia să redea finețea senzației imediate. Cert, un suflet care-și întinde necurmat antenele spre lumea în veșnică schimbare a impresiilor, trăind în ele și prin ele, sfîrșește prin a-și pierde suportul substanțial. Un asemenea suflet devine tot mai mult o multiplicitate de euri momentane" [8].

În spectacol, lumea în veșnică schimbare a impresiilor stăruie, continuă să existe și după ridicarea cortinei de voal cînd în spațiul scenei se lasă observate acele obiecte destinate evaziunii, ostenelii sau plictisului : fotolii de răchită, hamacul, șezlongul, leagănul. Într-o legănare monotonă, personajele își încep existența scenică. Cehov indică în piesă două spații reale, unul în exterior și

[4] *Ibidem*, p. 281, 282.
[5] *Ibidem*, *Pescărușul*, p. 159.
[6] *Ibidem*, *Livada cu vișini*, p. 434.
[7] *Ibidem*, *Unchiul Vanea*, p. 228.
[8] Lucian Blaga, *Zări și etape*, București, 1968, p. 125.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

altul în interior. Grădina în actul întîi, sufrageria din casa lui Serebreakov în actul al doilea, salonul în actul al treilea, cabinetul de lucru al unchiului Vanea în ultimul act. Scenograful contopește cele două spații (exterior și interior) într-unul singur indicînd trecerea dintr-unul în celălalt prin intermediul cîte unui obiect a cărui prezență ne este arătată de personaje. În primul act grădina domină spațiul scenic, Elena Andreevna se dă în leagăn, Voinițki doarme în hamac, Teleghin stă într-un fotoliu de răchită. În următorul act spațiul închis este sugerat prin fotoliul de bolnav al lui Serebreakov: „să te trezești în cavoul ăsta" spune el, definind nu numai un spațiul real, care-l constrînge și îi limitează posibilitățile de mișcare, dar și un spațiu cu care nu se poate obișnui din cauza indiferenței pe care ceilalți o manifestă față de pretențiile sale. Serebreakov nu-și mai poate juca rolul preferat în absența publicului, îi lipsește „succesul, faima, zgomotul", care aparțin trecutului.

Sugestia spațială din actul următor o dă prezența pianului. În *Trei surori*, Irina îi mărturisea lui Tuzenbach: „Sufletul mi-e ca un pian prețios și închis, a cărui cheie s-a pierdut" [9]. În acest spectacol pianul îndeplinește rolul unui obiect la care personajele nu au acces și nici nu doresc să aibă. Elena Andreevna a urmat Conservatorul dar, asemenea Mașei din *Trei surori*, ea este depozitara unui talent pe care nu-l va dezvălui niciodată. În lipsa unui auditoriu și în colaborare cu timpul care degradează totul, talentul celor două femei devine inutil, iar faptul că știu să cînte la pian o simplă afirmație. Deposedat de funcția sa inițială, pianul se transformă din obiect al artei în obiect utilitar (pe el se depozitează alimente). Se constată o transmutare a funcției inițiale a obiectului, pianul nu mai poate comunica și semnifica decît vidul în care se zbat cu toții.

În actul trei rezolvarea spațială este sugerată prin intrările și ieșirile celor convocați solemn de Serebreakov care vrea să-și facă cunoscută intenția de vînzare a pădurii. Lui, casa i se pare ca un labirint în care, ca și în sufletul personajelor, te poți rătăci fără să mai ieși la liman.

Ultimul act, identic cu primul, se petrece în grădină. Personajele fac trup comun cu obiectele; Sonia se leagănă în hamac, perdeaua de voal cade lent, în timpul monologului ei, lumina se stinge și se reaprinde, iar Elena Andreevna și Serebreakov apar în fundal. Și piesa poate reîncepe ... Sugestiei spațiale i se adiționează astfel una temporală, sugerînd un timp ciclic, o nesfîrșită rotire în gol.

Cu aceeași atenție cu care s-au ocupat de detaliul scenografic, autorii spectacolului au orchestrat mișcările personajelor și în acest loc, expresie a inerției, unchiul Vanea recunoaște „m-am dat plictisului, nu fac nimic", Sonia se lamentează „muncesc singură ... e peste puterile mele" și Elena Andreevna declară: „Mor de plictiseală". Ea va descoperi efectul pe care frumusețea ei îl exercită asupra celorlalți chiar într-o lume apăsată de melancolie în care oamenii nu par decît „pete cenușii". În scena cu Astrov pe care o surprinde Vanea, actrița poartă pe umeri un șal roșu, singura pată de culoare din întreg spectacolul. Ea este cea care tulbură întreg universul piesei și modifică relațiile dintre personaje. După plecarea ei, ritualurile cotidiene își vor lua din nou locul în viața celor care rămîn, iar timpurile interioare trezite de prezența ei vor fi înăbușite: „Dimineața, la opt ceaiul, la unu, masa la prînz, seara ne-om așeza ș-om cina" [10].

Deși obsedat de curgerea ireversibilă a timpului, Vanea nu poate interveni în desfășurarea lui. Apelul la zilele care au trecut este la fel de steril ca și cel la zilele ce vor veni. Personajul nu se mai poate construi, iar lumea lui, o lume crepusculară, își trăiește ultimele clipe. Pe el timpul îl claustrează ca și pe Treplev, în ultima odaie, un spațiu al morții, înainte de plecarea defitivă. Același drum va fi parcurs și de Vania, însă mult mai lent în scurgerea monotonă și „bine rînduită" a timpului. Cele două coordonate, spațiul și timpul, izolează progresiv personajele de viață, iar propria lor existență apare în acest context un simulacru, un vis de altcineva visat și poate pregătit pentru altcineva, pentru Astrovii, Treplevii și unchii Vanea pe care timpul îi va ivi. Poate și de aceea s-a spus „Unchiul Vanea n-are de fapt sfîrșit".

[9] A. P. Cehov, *op. cit.*, p. 356.

[10] *Ibidem*, *Unchiul Vanea*, p. 267.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REVELAȚIA UNUI DRAMATURG ÎNTR-UN SPECTACOL MEMORABIL: FERNAND CROMMELYNCK LA COMPANIA BULANDRA

de ION CAZABAN

Dramaturgii proveniți din spațiul geografic belgian au fost incluși în repertoriul teatrelor românești din primii ani ai secolului nostru. Atît pe scenele din București, cît și din alte orașe ale țării — Craiova, Cluj — au fost jucate piese de Maurice Maeterlinck *(Monna Vanna, Soeur Béatrice, L'Intruse, Le Miracle de Saint-Antoine)* și Henry Kistemaeckers *(L'Instinct, La Rivale, Le Marchand de bonheur, L'Embuscade)*. În ultimul timp au fost mult apreciate montările unor texte de Michel de Ghelderode *(Escurial, Cristophe Colomb, Magie rouge, Hop signor!)*. În comparație cu toți acești dramaturgi, Fernand Crommelynck se află într-o situație distinctă: deși a fost reprezentat doar cu o singură piesă, *Magnificul încornorat* — probabil cea mai importantă din cîte a scris —, spectacolul realizat cu ea, acum peste șase decenii, nu a intrat în uitare, istoriile teatrului românesc sau studiile dedicate principalilor săi interpreți îl menționează, personajele jucate atunci rămînînd, în biografia lor, ca niște roluri de referință. Se poate presupune, totuși, că și alte piese de Crommelynck au atras pe regizorii și actorii români în perioada interbelică. Cel puțin una, *Le sculpteur de masques*, ar fi fost prevăzută pentru o viitoare înscenare, după cum o arată traducerea dactilografiată (și nesemnată), aflată la Biblioteca Teatrului Național din București.

Premiera cu *Magnificul încornorat* a avut loc la București la 11 octombrie 1923, pe scena companiei soților Tony și Lucia Sturdza Bulandra, la Teatrul „Regina Maria". Repertoriul acestei companii, firește eclectic din motive financiare, a cuprins, totuși, mereu, în mare parte, piese de recunoscută valoare dramatică, piese care să ofere, în primul rînd, prilejul unor demonstrații de artă interpretativă, atît actorilor de frunte — care continuau astfel un lung șir de succese —, cît și tinerilor talentați, încă la primii pași în carieră. Este o ambiție a conducătorilor acestei trupe fără a se limita însă la atît: de la an la an, devine tot mai vizibil interesul lor pentru inovația regizorală și noile modalități de expresie scenică. Cu un an înainte, în 1922, regizorul german Karl Heinz Martin montase aici, într-o evidentă manieră expresionistă, piese de Aristofan și Strindberg. Nici în stagiunea 1923—24, compania Bulandra nu va proceda altfel: alături de texte clasice (Shakespeare, Molière, Schiller), aducînd cu ele partituri actoricești de recunoscută dificultate, vor sta noutățile de repertoriu modern, ca și cele regizorale.

Printre cele de repertoriu, la puțin timp după deschiderea stagiunii cu *Maria Stuart* de Schiller, a urmat piesa lui Crommelynck. Odată cu ea, după aproape douăzeci de ani de absență pe afișul unui teatru dramatic, reapare numele lui Vladimir Maximilian pînă atunci unul dintre cei mai îndrăgiți actori de operetă din țară. Deși, după terminarea Conservatorului (unde se apropiase de Shakespeare și Molière) mai jucase dramă chiar la Teatrul Național din București, în stagiunea 1905—1906, Maximilian nu renunțase niciodată la spectacolul de operetă. Dar, în vara anului 1923, Maximilian se decide să treacă la Compania Bulandra. Apariția sa într-un rol dramatic este așteptată cu un deosebit interes, după cum se vede din comentariile prealabile ale presei.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 37, P. 57—62, BUCUREȘTI, 1990

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acestea sînt, de altfel, aproape singurele surse documentare cu privire la montarea și, apoi, la primirea făcută de critică și public „farsei" lui Crommelynck.

Maximilian apărea pe afiș nu numai ca interpretul personajului principal, Bruno, dar și în ipostaza de traducător al piesei și de regizor al ei (cum va mai fi în cîteva rînduri la compania Bulandra). Data notată la sfîrșitul celor trei caiete care conțin versiunea românească a piesei indică încheierea traducerii cu aproximativ nouă săptămîni înaintea premierii, deci repetițiile ce i-au fost acordate au avut o durată normală pe atunci. Din distribuție, în afară de unul dintre directori, Tony Bulandra (Petrus), făceau parte mai mulți tineri la început de carieră.

Așa cum reiese din memoriile lui V. Maximilian, cu cît se apropia premiera, emoția sa de protagonist, neîncrederea în posibilitățile sale creșteau, actorul simțindu-se parcă în fața unui adevărat debut. Dar premiera a arătat că îndoielile sale au fost neîntemeiate. Între 11 octombrie — 18 noiembrie 1923, piesa lui Crommelynck este reprezentată de 23 de ori. A fost un succes, dar un succes mult discutat, controversat — ceea ce i-a sporit, bineînțeles, atractivitatea —, cu evidente motive de satisfacție, dar și cu explicabile rețineri și nedumeriri la unii cronicari dramatici.

Critica menționează că publicul s-a aflat în contact cu o piesă neobișnuită, șocantă, pe care a urmărit-o cu curiozitate iar, uneori, „cu răbdare". Cele înfățișate pe scenă i-au stîrnit, de la un moment dat, „mirarea". Unii cronicari socotesc situațiile piesei fie „prea îndrăzneț", fie „neverosimile" [1] din cauza comportamentului personajului cu întorsături surprinzătoare. O cronică notează și reacțiile sălii, dînd impresia unei evoluții descendente de-a lungul spectacolului : „Dacă după actul I, publicul a aplaudat frenetic, pe deplin satisfăcut [...], după actul II entuziasmul lui s-a domolit, ca după actul III să fie complet stins" [2]. Este posibil ca publicul — acel public „de premieră" — să-și fi închipuit „farsa" altfel decît i se arăta acum pe scenă, să fi bănuit, în spatele titlului, altceva decît era de fapt. Așteptările îi fuseseră înșelate, nu găsise „buna dispoziție" căutată. Dar nu toate relatările din presă dau aceeași impresie : mulți dintre principalii cronicari ai vremii — Emil D. Fagure, Iosif Nădejde, Liviu Rebreanu, A. de Herz — au consemnat succesul spectacolului. Cel care a dovedit totdeauna o solidă informare teatrală și un punct de vedere critic precizat, statornic, dar nu opac la noutate, scriitorul Liviu Rebreanu sesizează tocmai aspectul derutant al farsei lui Crommelynck atunci cînd crede că ea poate fi „un fel de biciuire a obișnuitelor piese de adulter". „Deși bizară pînă la absolut — scrie Rebreanu care nu avea afinități cu stilul dramaturgului — *Le Cocu magnifique* a cucerit publicul" [3].

Comentariile critice relevă frecvent caracterul paradoxal al piesei față de acel subtitlu de „farsă" dat de autor. La lumina rampei, este privită mai mult ca o comedie tragică, așa cum o înțelesese, se pare, și V. Maximilian. Cunoscută de critică, mai probabil, din modul cum era prezentată atunci pe scenă, decît din textul francez sau din traducerea aflată doar în posesia actorilor, piesa surprinde prin jocul „paradoxurilor" care îi susțin desfășurarea „neverosimilă" a intrigii, care se expune uneori în replici explicative uluitoare sau se regăsește în întrepătrunderile și modificările dinamice ale comicului și tragicului, în combinările abile de veridicitate și stilizare.

Dar „nici o clipă — opinează cineva — situațiile riscate și atît de neverosimile nu jicnesc" [4], pentru că rămîne vizibil — oricît ar fi încețoșat, torturat, înjosit, mînjit — omenescul personajelor (preocupare constantă a lui V.Maximilian în tot ce a realizat în teatru).

Noutatea psihologică este preponderent prețuită : Crommelynck se dovedește „un observator pătrunzător al firei omenești" [5]. Modul în care prezintă gelozia — veche temă de farsă de-a lungul istoriei teatrului — este cu totul nou și surprinzător. De astă dată, „nu rușinea de a fi încornorat chinuiește pe erou, ci setea, neastîmpărul de a afla de cine e încornorat torturează drăcește sufletul nenorocitului" [6].

După ce prima îndoială se iscase în el brusc, fără motiv consistent, Bruno își oferă singur posibilitatea de a ști adevărul, dar tot el refuză orice dovadă. Îmbătat parcă de propria curiozi-

[1] Paul I. Prodan, *Cronica teatrală*, în „Viitorul", nr. 4 686, 20 octombrie 1923.

[2] Romicus, *Artistice-Culturale*, în „Universul", 14 octombrie 1923.

[3] Liviu Rebreanu, *Holberg, Ibsen, Crommelynck*, în „România", nr. 14, 31 octombrie 1923.

[4] Inter., *Cronică teatrală*, în „Rampa", nr. 1 790, 14 octombrie 1923.

[5] Emil D. Fagure, *Premierele*, în „Lupta", nr. 551, 13 octombrie 1923.

[6] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tate, agăţîndu-se, cu imaginaţia sa fertilă, de încă o îndoială, el se angajează într-o experienţă diabolică, dureros resimţită, ruinătoare, fără sfîrşit. Este o experienţă care poate fi, totuşi, tratată ironic, într-o „fantezie burlescă", exagerată pînă la „cele mai riscate situaţii". Pentru că, oricum, cele ce se întîmplă se datorează „fricii de a fi păcălit" a gelosului totuşi păcălit *fără milă*, întotdeauna [7]. Deosebindu-se de alţi geloşi, Bruno nu va crede niciodată că nu este înşelat : „şi farsa poate continua la infinit" [8]. Critica se dovedeşte sensibilă la „renovarea firmei clasice de farsă", încercînd să compare şi să delimiteze. Dar menţiunea de „farsă" indică, poate, mai puţin, specia dramatică, cît atrage atenţia asupra „festei" ieşite din comun pe care o conţine piesa. În ea se regăsesc licenţiosul şi ludicul comediei burleşti, dar jocul repetiţiilor, combinaţiilor, încurcăturilor sugerează, acum, o tragică neputinţă. Momentele de furie şi dispută, fără voioşia ştiută, sînt împinse, acum, spre o carnalitate hiperbolică, încrîncenată. Se consideră că autorul îmbină ceea ce era, în comedia clasică, mecanismul (dereglat) al sentimentului obsedant cu ceea ce devine, la autorii moderni, stare psihopatologică. Sînt sesizate cele două planuri ale existenţei personajelor : burlescul şi tortura. Îmbătrînirea fizică a lui Bruno este semnul suferinţei, dar în starea în care se menţine singur, la nesfîrşit, ridicolul poate răsări oricînd.

Nu puţini au fost cronicarii care l-au comparat pe Bruno cu Othello. „Othello în comedie : *Le Cocu magnifique*" — va scrie Liviu Rebreanu [9]. Dar, într-un articol publicat peste cîţiva ani, Anton Holban se va folosi de o dublă referinţă. Pe de o parte ca mod de a fi, de a se manifesta, gelozia lui Bruno este de „esenţă [...] mai pură ca la Othello : n-are nevoie de dibăcia lui Jago care s-o înteţească. Trăieşte prin sine însăşi, fără motive exterioare, exprimîndu-se numai prin variaţiuni. De fapt, piesa întreagă nu este decît un monolog. [...] Scenele cele mai însemnate pentru analiză le declamă Bruno singur". Pe de altă parte (influenţat, credem, şi de spectacolul văzut în Franţa), Holban se referă la Molière, la *Avarul*, pentru a observa o asemănare cu modalitatea clasică (unde „comicul se suprapune tragicului"), dar şi pentru a sublinia diferenţa. Bruno nu este un „Harpagon antipatic", cum i s-a părut a-l vedea în jocul lui Lugné-Poe (probabil într-o reluare din anii 1926—1928). După opinia sa, spre deosebire de actorul francez, în spectacolul de la Bucureşti, V. Maximilian adusese o evoluţie tragică, subtextuală, dincolo de tot ce poate fi ridicolul personajului. Pentru Holban, este vorba de ruinarea tragică a unui om, pînă atunci „scînteind de imaginaţie, de poezie, de pasiune, de pricepere, apariţie luminoasă la prima lui înfăţişare [...]. Şi, apoi, deziluzia fizică, epuizarea grăbită datorită frămîntărilor sufleteşti şi uneori luciditatea cu care îşi vede propria lui dezagregare, momente îndeosebi tragice. Sau imaginaţia lui înflorită primăvăratec pe cînd era fericit, prefăcută apoi, cu toate că, cu aceeaşi forţă, în cuvinte de ură". Bruno este un om lovit de nenorocire — nenorocirea îl distruge dinlăuntru, fără scăpare. Holban susţine că avem de-a face cu o piesă „clasică". Deşi nu uită să spună, „decorul flamand şi sentimentul reprezentat, pornit subit, o limitează" [10].

Dacă unii îşi mai aminteau că V. Maximilian nu fusese doar actor de operetă, că tot el, cu multă vreme în urmă, în stagiunea 1905—1906, jucase cu succes rolul lui Lautriquet din piesa *L'Instinct* de Kistemaeckers — la Teatrul Naţional din Bucureşti —, în schimb, aptitudinile sale regizorale au fost o surpriză pentru toţi. O anumită predispoziţie — legată de dorinţa de a-şi fixa un punct de vedere personal asupra artei spectacolului — se putea întrezări în paginile cărţii sale *Despre teatru, actor şi public*, publicată anterior (în 1913, într-un moment cînd opereta îl solicita total).

Prima sa montare se remarcă prin siguranţa cu care îndrumă actorii, majoritatea tineri, către interpretări bine definite. Din observaţiile de atunci ale presei, din relatările (orale) de astăzi ale actriţei nonagenare Marietta Rareş, reiese că Maximilian a urmărit clarificarea psihologică a

[7] La premiera pariziană, critica franceză sesizează un anumit specific al acestei farse care „ne rentre en aucune façon dans la tradition de nos farceurs gaulois. Elle sent à plein nez l'âcre brume du nord et les méditations moroses sur le caractère démoniaque de nos passions" (André Bellessort, *Le théâtre*, în „La Revue de la Semaine illustrée", nr. 3, Janvier 1921).

[8] Paul I. Prodan, *op. cit.*,

[9] Liviu Rebreanu, *op. cit.* Comparaţia se întîlneşte şi în cronicile premierei pariziene din 1920. O apropiere este sugerată şi de numele personajului, Bruno, ca derivat (italienizat) din substantivul „brun".

[10] Anton Holban, *Le Cocu magnifique la Paris şi Bucureşti*, în „Rampa", nr. 3 013, 9 februarie 1928. Nu întîmplător, Anton Holban a arătat o receptivitate deosebită pentru această piesă : în scrierile sale se va ocupa de „disecarea stărilor sufleteşti tulburi şi chinuitoare, făcînd radiografia geloziei", „o imaginaţie maladivă, exacerbată, este aceea care alimentează chinul sufletesc" (Al. Călinescu, în *Mic dicţionar — Scriitori români*, Cluj, 1978, p. 262).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

liniei de evoluţie a personajelor, căutînd să obţină dacă nu la toate profunzime şi nuanţare, cel puţin totdeauna un contur precis. Finalul — plecarea — Stellei din casa lui Bruno (cu Văcărul — Le Bouvier) — avea sensul clar al unei opţiuni, al hotărîrii de a-şi schimba viaţa.

Ceea ce este teatral în jocul contrastelor, în răsturnările de stări din piesă, a căpătat un temei analitic; împletirea comicului şi tragicului, momentele de tensiune şi cele de (falsă) destindere au fost gradate şi motivate psihologic.

Indicaţiile autorului au fost păstrate, aduse pe scenă, mai puţin în ultimul act cînd agitaţia senzuală a fost, probabil, mai restrînsă, iar numărul participanţilor redus. De asemenea, nu este cert, în lipsa documentelor fotografice, dacă decorul sugera, într-adevăr, interiorul unei mori sau doar al unei obişnuite case de ţară. În schimb, actriţa Marietta Rareş îşi aminteşte cum, în rolul Stellei, a trebuit să execute (cu o jenă explicabilă) tot ceea ce indică textul, toate gesturile poruncite de Bruno, gesturi de care va depinde gelozia acestuia. La repetiţii, asista directoarea companiei, Lucia Sturdza Bulandra, care nu admitea eludarea, dar nici exagerarea lor. Critica a apreciat „comunicativa şi simpatica vioiciune" din jocul actriţei care a evitat — pe cît a fost capabilă — orice apăsare pe sentimentalism, orice tentaţie melodramatică, orice alunecare în trivial, pentru a afla un mod de manifestare „clar şi poetic" a nevinovăţiei torturate şi, apoi, treptat, a unui anumit discernămînt dobîndit din experienţa umilitoare la care se supusese cu dragoste şi naivitate. Dintre celelalte roluri, Estrugo a dat prilejul lui I. Delvechio să compună, mai mult pantomimic, cu vizibil umor, „o amuzantă fantoşă care simbolizează a doua conştiinţă a eroului Bruno" [11]. Contrapunct comic, el a fost înţeles, mai profund, ca o „conştiinţă vie şi ripostă neobosită, deşi neauzită, a frămîntatelor şi chinuitoarelor sale bănuieli" [12].

Totodată, printre posibilităţile regizorale ale lui Maximilian se distinge şi aceea de a compune şi dezvolta vizual momentele textului. Maximilian sesizează importanţa luminii la Crommelynck şi o utilizează nu în spirit expresionist (cum ar fi fost ispititor pe o scenă unde lucrase demonstrativ Karl Heinz Martin !), ci concepută realist, pentru a modifica şi accentua emoţia dramatică. Actul doi este, în acest sens, exemplar : „Obloanele de la ferestre sînt trase, aşa că numai printr-un ochiu de geam se prelinge de-abia o rază de soare. Supliciul Stellei a început". Sînt stimulate cu pricepere reflexele şi presupunerile publicului într-o anumită direcţie, spre a le deturna apoi cu eficacitate, revelator, în altă tonalitate emoţională : „ferestrele se deschid, lumina intră din nou în casă, Stella crede că Bruno e vindecat. Boala trecuse, însă, într-o fază mult mai gravă" [13].

Interpretarea lui Maximilian este elogiată aproape fără rezerve. Printre alţii, de dramaturgul Camil Petrescu care s-a pronunţat, ca şi alte dăţi, totuşi, în dezacord cu spectacolul în ansamblul său. Probabil, pentru Camil Petrescu, sunau decisiv, dătătoare de alt sens, de altă concepţie regizorală cuvintele lui Bruno către Stella : „C'est l'absolu que je cherche en toi . . .". Montarea lui Maximilian, în orientarea sa către tragicomedie, pare să fi ţinut seama de altă replică : „l'amour est une sacrée farce" (de altfel, termenul „farsă" revine în text, în mai multe prilejuri şi în diferite accepţii). Oricum, însă, cîntărind şi reacţia sălii, Camil Petrescu va considera că „Maximilian a dovedit — tocmai poate prin dificultăţile oferite de zăpăceala publicului — uimitoare calităţi de comedian" [14].

În cartea *Despre teatru* . . ., V. Maximilian îşi expunea gîndurile despre creaţia actorului : la o analiză, ea poate fi preţuită atît pentru „înţelegerea" dovedită faţă de personajul jucat, cît şi pentru „execuţia" sa scenică. Sau mai mult pentru una decît pentru cealaltă. Despre modul cum şi-a înţeles rolul din piesa lui Crommelynck, presa oferă destule precizări în consens, din care se pot desprinde cele mai elocvente. Fără îndoială, Maximilian a interpretat o formă de gelozie, „stranie, bolnăvicioasă, excesivă", provocată de venirea frumosului şi virilului văr Petrus [15] (sau numai declanşată *la* venirea acestuia ?). Cu momente scurte, trecătoare, de autoobservare limpede şi neputincioasă, gelozia sa creşte continuu, demenţială şi tragicomică. Ea apare ca „frenezia unei inteligenţe alunecate pe povîrnişul prăpăstios al nebuniei", ca o „nevroză modernă" [16]. Actorul fixase convingător acea imagine — menţionată mai sus — a lui Bruno „scînteind de imaginaţie,

[11] Emil D. Fagure, *op. cit.*
[12] Inter., *op. cit.*
[13] Paul I. Prodan, *op. cit.*
[14] *Teatrele — Anul teatral*, în „Săptămîna muncii intelectuale şi artistice", nr. 2, 12 ianuarie 1924.
[15] Paul I. Prodan, *op. cit.*
[16] Inter., *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de poezie, de pasiune". Cele ce vor urma, pe scenă, nu vor șterge definitiv „prima lui înfățișare" [17], oricît chipul și trupul îi vor fi copleșite și schimbate de suferințele psihice pe care singur și le impune. În concluzie, se afirmă că interpretul a știut să facă „din problema psihică a eroului, o formidabilă creație : dintr-o abstracțiune (adică o ficțiune demonstrativă — n.n.), o făptură în carne și oase care trăiește cu o intensitate zguduitoare" [18].

După opinia lui Maximilian, aflată în cartea sa, atenția interpretului trebuie să se concentreze cu deosebire asupra caracterului și, abia după studierea acestuia, va lua în seamă forma dramatică, genul piesei. Este vorba doar de un procedeu de aprofundare a rolului — influențat, desigur, de realismul psihologic sau de unele preocupări naturaliste din teatrul de la începutul secolului — dar nu de un procedeu exclusivist, limitativ. Deși critica relevă „adevărurile psihologice" găsite în jocul său, nu trebuie omis că, pentru Maximilian, „execuția" — celălalt aspect al actului interpretativ — constituie „însăși creația". Personajul nu va deveni „realitate" pe scenă, în schimb este dorită „realitatea" efectului, obținut de actor, asupra spectatorului. Maximilian nu intenționează să imite natura, dar — cum spune — ia natura ca reper și măsură în interpretările sale [19]. Acele „adevăruri" nu sînt numai însușite, ci filtrate, prelucrate, exprimate de un actor cu vădită personalitate. Interpretarea sa va fi, totodată, considerată de mare diversitate, de evidentă complexitate artistică. Jocul său nu avea încă unitate stilistică, dar obținuse coeziunea elementelor expresive diverse. O coeziune rezultată din sensul psihologic mereu urmărit care o controla și o stabilea. „Totul e motivat, cugetat" — notează o cronică [20]. Maximilian scrisese că scopul strădaniilor actorului, în pregătirea rolului, este „de a da *formă exterioară* sentimentelor pentru a putea să le transmită altora" [21]. Iar Bruno era un rol optim din acest punct de vedere. Prin sugestii, subtexte, nuanțări, ambiguități, jocul său evolua febril de la comic la tragic, de la tragic la comic, într-o constantă agitație care își modifica efectul emoțional. Uneori, în acest tangaj tragic-comic, optica asupra personajului este brusc răsturnată : intervine parodia și umorul ori se înfiripă momente de dramă lăuntrică [22]. Schema farsei și tragicul de fond sînt manevrate abil de actorul-regizor. După spectacolul de operetă, în care jucase, atîta vreme, *pentru* public, Maximilian încearcă și reușește să joace *cu* publicul, să-l provoace, să-l încurce, să-l dirijeze după voia sa. Cu rolul lui Bruno, afirmarea sa ca actor dramatic este deplină.

„O virtuozitate într-adevăr surprinzătoare — consemna un foarte cunoscut cronicar : mască mobilă, vervă amețitoare, generozitate a unei fantezii inepuizabile, treceri uimitoare de la intonațiile comice la cele tragice și mai presus de toate un joc de o spontaneitate caracteristică actorilor de mare clasă" [23]. Pentru Maximilian, principal — în arta sa — este cuvîntul, dar completat prin celelalte elemente ale jocului, astfel încît „sentimentul" să fie „ilustrat" prin gest și mimică. Cu două decenii în urmă, primise memorabile lecții de vorbire, gestică și atitudine scenică de la Constantin Nottara, cel care a știut să unească fervoarea romantică a secolului trecut cu exigențele realismului teatral din secolulul nostru. Tot în tinerețe, fusese unul dintre admiratorii acelui joc de maximă mobilitate și captivantă pregnanță, cunoscut la italianul Ermette Novelli cu prilejul turneelor făcute în țara noastră. Mimica și gesturile trebuie să izvorască dinlăuntrul personajului — consideră Maximilian — ele „apar ușor numai din viața sentimentelor", dintr-o viață interioară divers impulsionată. Ceea ce indică înclinația sa spre rolul de compoziție.

După cum s-a putut constata și în interpretarea dată lui Bruno, o însemnătate aparte are detaliul de comportament scenic, organic, impunîndu-și însă propria vitalitate [24]. Este unul din motivele pentru care personajul lui Maximilian se detașează de celelalte într-o asemenea măsură încît acestea au putut fi privite de unii ca „ornamentale" (pe cînd textul aducea scheme tipologice înglobate într-o farsă tragică de o viziune particulară, cu o atmosferă specială), iar drama geloziei a fost înțeleasă ca stîrnită din senin și trăind „prin sine" [25].

V. Maximilian caută să evite aluziile triviale, manifestările licențioase pe scenă, nu printr-o abstractizare a jocului actorilor (cum procedase Meyerhold la Moscova, în 1922, transformîndu-

[17] A. Holban, *op. cit.*
[18] Emil D. Fagure, *op. cit.*
[19] V. Maximilian, *Despre teatru, actor și public*, București, 1913, p. 48, 50, 53, 85.
[20] Emil D. Fagure, *op. cit.*
[21] V. Maximilian, *op. cit.*, p. 5.
[22] Inter., *op. cit.*
[23] I. N. (Iosif Nădejde), *De la teatru*, în „Adevărul", nr. 12 182, 13 octombrie 1923.
[24] V. Maximilian, *op. cit.*, p. 92.
[25] A. Holban, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

într-o demonstrație bio-mecanică), ci prin *calitatea* aprofundărilor de „caracter", a accentelor și sensurilor date evoluției dramatice.

Desigur (astăzi, mai mult ca oricînd, ne dăm seama), piesa se pretează la numeroase viziuni regizorale, diferite de aceea a lui V. Maximilian. Viziuni regizorale, deosebindu-se între ele prin ceea ce urmăresc și accentuează, care ar căuta să pună în altă lumină pe Bruno, să „demistifice" diagostea sa pentru Stella (cum, poate, încercase, ironic și raționalist, Lugné Poe [26]), să contextuarzeze mai mult drama geloziei într-un spațiu mental precizat, să-i revele partea de angoasă posesivă, să-i sondeze mai hotărît trecutul (textul făcînd posibile trimiterile la biografia personajelor), să o lege mai clar de condiția socială a „bietului poet" de provincie [27]. Regizorul ar putea să gloseze pe tema „nu este cum vi se pare", să treacă toate pe seama unei imaginații de poet, deraiată brutal de la idilic la terifiant, să adopte o formulă scenică în care ludicul și tortura (ambele bazate pe insistente repetări, scormonind fără sfîrșit) să se conjuge și să se confunde ...

La compania Bulandra, atunci însă, în octombrie 1923, V. Maximilian a ales altă cale: așa cum l-a interpretat, Bruno se zbate neputincios între comedie și tragedie. Sentimentul, pe care intenționa să-l transmită, era de amară compasiune. „Farsa" lui Crommelynck a fost reprezentată ca o poveste aparent burlescă, în fond tulburătoare, ca o meditație asupra fragilității ființei umane.

[26] Anton Holban nu accepta interpretarea lui Lugné Poe care-i lăsase impresia unui „Harpagon antipatic". Mai înainte, Claude Berton considera că actorul a imprimat rolului „l'érotisme maladif et fantastique d'un personnage de conte d'Hoffmann" (*Le conflit des spectacles*, în „Les Marges", nr. 81, 15 martie 1921, p. 205). Ceva se va schimba, se pare, peste cîțiva ani. O schimbare fusese remarcată chiar mult mai repede, după premieră, cînd spectacolul a fost mutat dintr-o sală în alta: „Dans la petite salle de „l'Oeuvre", l'action prenait un sens de farce hallucinante et brutale [...]. Dans la salle du Théâtre des Champs-Elysées les proportions de la salle réduisaient le côté caricatural et donnaient à la pièce un caractère moins violent et plus directement humain" (Jean Francis Laglenne, *Optique et plastique théâtrales*, în „Choses de théâtre", nr. 5, mars 1923, p. 265).

[27] Cum îl numește, în cronică, Liviu Rebreanu, făcînd observații asupra comportamentului personajului, într-un fel acuzat de lașitate.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DOCUMENTE ROMÂNEȘTI ÎN ARHIVA NAȚIONALĂ A AȘEZĂMÎNTULUI „RICHARD WAGNER" DIN BAYREUTH

de EUGEN GLÜCK

Unul dintre fondurile puțin cunoscute în țara noastră este Arhiva națională a Așezămîntului „Richard Wagner" din Bayreuth, instalată în vila Wahnfried, ultima reședință a marelui muzician și apoi sediul diriguitor al festivalurilor din acest renumit oraș.

Profitînd de bunăvoința distinșilor colaboratori ai arhivei, în special a d-lui Günter Fischer, am putut intra în posesia unui număr de xerocopii după cîteva documente care au legătură cu viața muzicală românească.

Documentele de care dispunem în prezent pot fi împărțite în mai multe grupe : în primul rînd amintim conceptul scrisorii lui Richard Wagner, prevăzută cu inițiale și datată din Luzern la 3 iulie 1870 (anexa 1), ea fiind adresată lui Nicolae Dumba la Viena. Scrisoarea este redactată pe tonul exploziv al compozitorului, care refuză să ia parte la festivitățile închinate memoriei lui Beethoven. Explicația constă în adversitatea de neîmpăcat, care opunea pe Richard Wagner profesorului Eduard Hanslick, conducătorul catedrei de muzicologie a Universității din Viena, precum și lui A. Schelle, ziarist și critic, amîndoi potrivnici curentului inaugurat de Wagner. Scrisoarea amintită — publicată ulterior și în răspînditul ziar cotidian *Die Presse* — se adresează personal lui Nicolae Dumba, în calitate de vicepreședinte al Comitetului Beethoven, președintele fiind profesorul Eduard Hanslick. Răspunsul nu este întîmplător nici în ceea ce privește pe adresant. De fapt, Nicolae Dumba (1830—1900), o figură marcantă a coloniei macedo-române din Viena, a fost unul din corifeii industriei austriece. Retras de la conducerea marelui stabiliment cu profil textil din Wiener-Neustadt, în 1885 fusese promovat pe viață în Senatul imperial pentru meritele sale economice și culturale. Tot timpul atent la interesele românilor, este prezent în numeroase acțiuni naționale, susținînd mai ales revendicările celor din Bucovina. Fiind mare iubitor de muzică și sponsor al acestei arte, ocupă numeroase posturi în mișcarea de specialitate din Viena. Un merit de larg răsunet al lui Nicolae Dumba l-a constituit faptul că el a salvat de la pieire manuscrisele lui Franz Schubert, după năprasnica lui moarte (azi în Stadt-und Landes-Bibliothek). Este semnificativ că a fost singura persoană căreia, deși nu a fost compozitor, i s-a oferit loc de odihnă veșnică în parcela corifeilor muzicii vieneze din Cimitirul Central. Este de notat că amintitele manuscrise au început să fie publicate de renumitul muzicolog român Eusebiu Mandicevschi (1857—1929).

Un grupaj de trei documente privește salvgardarea dreptului de autor al operei wagneriene *Parsifal* în Imperiul austriac. Scrisoarea lui Nicolae Dumba, datată din 13 octombrie 1893 — regăsită numai în copie în arhiva Wagner —, denotă interesul senatorului pentru drepturile familiei compozitorului, trecut la cele veșnice (anexa 2). Nicolae Dumba, fiind parlamentar, a avut o oarecare înrîurire asupra adoptării legii din 1895, ce a prelungit dreptul de autor la 30 de ani după decesul celui care a produs opera respectivă. În urma deciziei parlamentare, la 20 decembrie, Nicolae Dumba anunță telegrafic vestea cea bună Cosimei Wagner, văduva compozitorului (anexa 3). Primind telegrama, aceasta s-a grăbit să-i mulțumească din Bayreuth chiar a doua zi pentru aju-

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 37, P. 63–73, BUCUREȘTI, 1990

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

torul primit (anexa 4). Originalul scrisorii a fost regăsit de noi în colecţia de manuscrise de la Stadt- und Landes Bibliothek din Viena.

Un grupaj de documente priveşte participarea renumitului cîntăreţ român Dimitrie Popovici Bayreuth (1860—1927) la unele manifestări ale festivalului wagnerian. Pentru prima dată el participă la festivalul din Bayreuth în anul 1893, perioadă în care era angajatul permanent al operei germane din Praga. Prezenţa lui D. Popovici la Bayreuth a fost unanim apreciată de public, organizatori şi critici. În fondurile arhivei Wagner se găsesc cîteva scrisori autografe ale cîntăreţului. Prima misivă, expediată din Praga la 27 noiembrie 1893, cuprinde acceptarea de principiu a invitaţiei (anexa 5). Cealaltă scrisoare însoţeşte angajamentul semnat la Praga la 2 decembrie 1893. Totodată se cere o intervenţie la directorul operei germane din Praga, ca acesta să fie de acord cu plecarea cîntăreţului încă de la 1 iunie la pregătirea festivalului din Bayreuth (anexa 6). Consiliul de administraţie wagnerian a recurs şi în anul următor la colaborarea lui D. Popovici, care a acceptat invitaţia (anexa 7).

În sfîrşit, ultimul document de care dispunem este reversul (angajamentul) semnat de artist la 3 noiembrie 1898 la Hamburg, unde era angajat permanent, prin care se obliga să vină la Bayreuth pentru festivalul Wagner ediţia 1899 (anexa 8).

Publicăm documentele în fotocopie (cu excepţia anexei 3) şi cu traducerea textelor.

ANEXA 1

Nicolaus Dumba in Wien*

Preastimate**,

La deosebita dvs. întrebare din 24 iunie a.c. îmi pare rău că trebuie să fac cunoscut şi în scris că ceea ce este scris sau tipărit cu numele Hanslick*** sau Schelle**** le consider ca inexistente pentru mine. Invitaţia unui comitet, oricît de onorabile ar fi numele celor incluşi în el, din moment ce cuprinde şi cele două nume intră, datorită acestui fapt, în categoria celor inexistente pentru mine. Dacă universitatea cezaro-crăiască şi onorabila asociaţie a ziariştilor au ales cele două personalităţi menţionate ca reprezentanţi de ai lor, atunci de ambele părţi nu s-a considerat că invitarea mea va fi luată în serios. Deoarece nu mai înţeleg glume venite din anumite părţi, atunci vă rog, stimabile, să recunoaşteţi că mă aflu în imposibilitatea de a răspunde la invitaţia dvs.*****.

Totuşi profit cu plăcere de această ocazie, stimabile, pentru a vă asigura cu cea mai mare sinceritate de stima mea deosebită.

R.W. m.p.

Luzern 3 iulie 1870

Arhiva naţională a Aşezămîntului „Richard Wagner" — Bayreuth, cota I BmD — 38.

---

* Scrisoarea este adresată lui Nicolae Dumba în calitate de vicepreşedinte al Comitetului Beethoven.

** În orig. „wohlgeboren".

*** Profesor de muzicologie la Universitatea din Viena, un fel de amfitrion al vieţii muzicale contemporane.

**** Ziarist, critic de muzică.

***** Scrisoarea a fost publicată de cel mai răspîndit ziar vienez *Die Presse*, nr. 4 320 din 18 iulie 1870.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

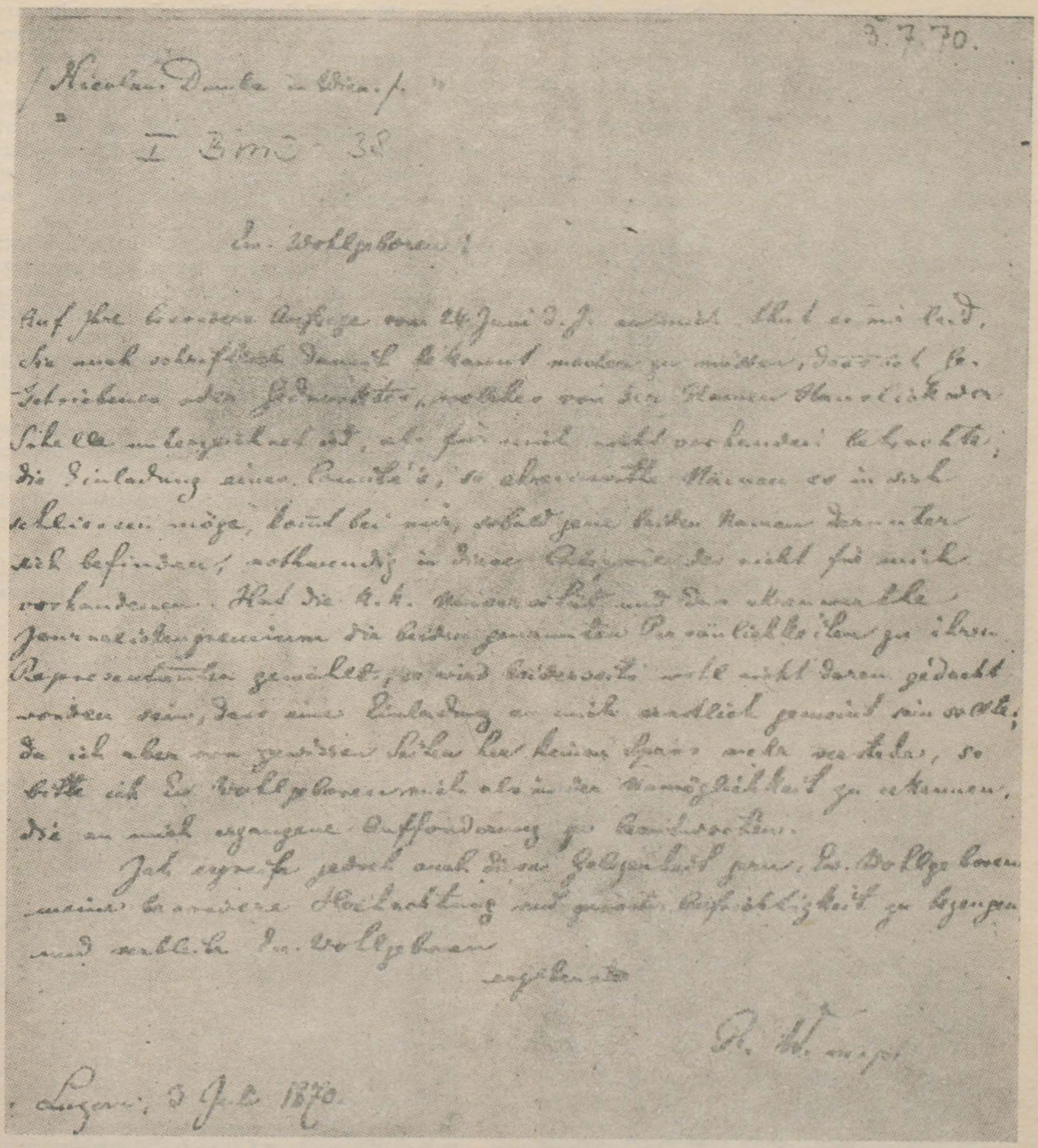


Fig. 1 Anexa 1.

ANEXA 2

Copie 13 oct. 93

Către principesa Hohenlohe

La întrebarea binevoitoare în ce stadiu se găsește problema lui Parsifal, în ceea ce privește legea corespunzătoare și dreptul de a-l pune în scenă, îmi permit să remarc următoarele:

Înainte de toate am regretat faptul că tînărul Wagner, aflîndu-se în Viena, nu și-a făcut drum pînă la mine, pentru că i-aș fi putut da toate lămuririle, după ce am preluat promovarea dreptului de moștenire, împreună cu ministrul de justiție, în interesul doamnei Wagner și al așezămîntului de la Bayreuth.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În cîteva cuvinte, afacerea stă în felul următor: Legea prin care *Parsifal*, ca şi fiecare operă, este ocrotită 30 de ani după moartea compozitorului stă gata în faţa comisiei senatului spre o deliberare şi se poate spune că va fi aprobată de senat în decursul lunii noiembrie.

Întrucît însă guvernul consideră că în Camera Deputaţilor legea nu va fi adoptată în acest an, ca atare acesta a depus o modificare a vechii legi, care a şi obţinut preaînalta sancţiune. Prin această modificare, termenul actual de protejare a operelor se prelungeşte de la 10 la 12 ani şi astfel toate operele care ar fi devenit libere la sfîrşitul acestui an vor fi protejate încă pînă la data de 31 decembrie 1895.

În cursul acestor doi ani legea dreptului de autor va fi încheiată şi de Camera Deputaţilor, deoarece toate partidele doresc să o realizeze în interesul producţiei noastre spirituale şi artistice. Dacă nu se va întîmpla aşa, atunci, în acelaşi mod, va fi ca şi acum, perioada de protecţie prelungindu-se cu încă doi ani. Preastimata doamnă Wagner poate să fie deci foarte liniştită. Este foarte prielnic faptul că perioada de protecţie pentru Smetana se termină la sfîrşitul anului viitor, aşa că şi cei din Cehia au un interes naţional în realizarea acestei legi.

Părerea doamnei Wagner, sau mai bine zis dorinţa ei, ca Majestatea sa să ia *Parsifal*-ul sub protecţia lui preaînaltă, chiar dacă ar obţine preaînaltă aprobare, nu ar duce la rezultatul aşteptat de doamna Wagner. După lege, Majestatea sa poate dispune doar de cele două teatre de operă din Viena şi Budapesta, însă niciodată nu ar proceda cu forţă împotriva unei legi deja în vigoare.

Alteţa voastră cunoaşteţi severa scrupulozitate a Majestăţii sale, numeroasele lui virtuţi, fapt pentru care popoarele Austriei îşi divinizează împăratul.

Parsifal rămîne asigurat pentru Bayreuth etc., etc.

Dumba

Arhiva naţională a Aşezămîntului „Richard Wagner" — Bayreuth, cota A III 21(7) — 1.

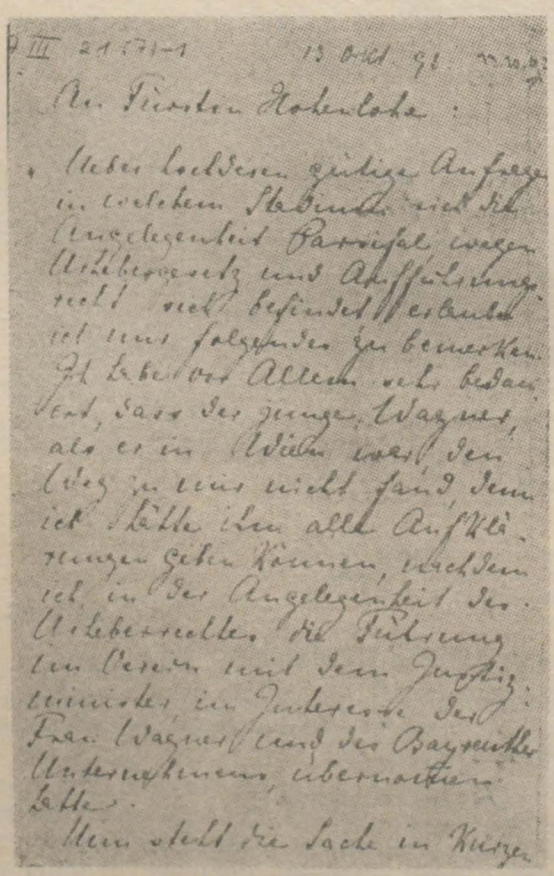


Fig. 2 Anexa 2.

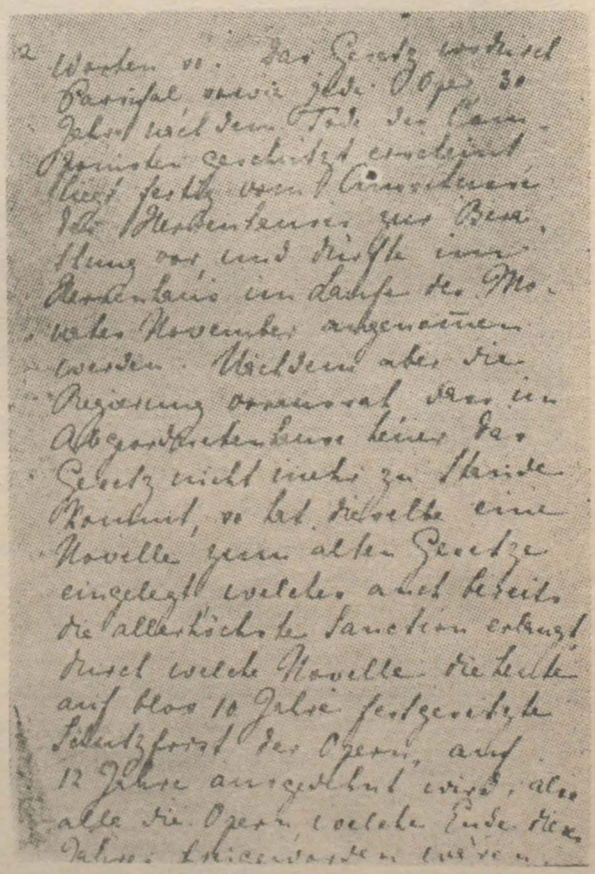


Fig. 3 Anexa 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

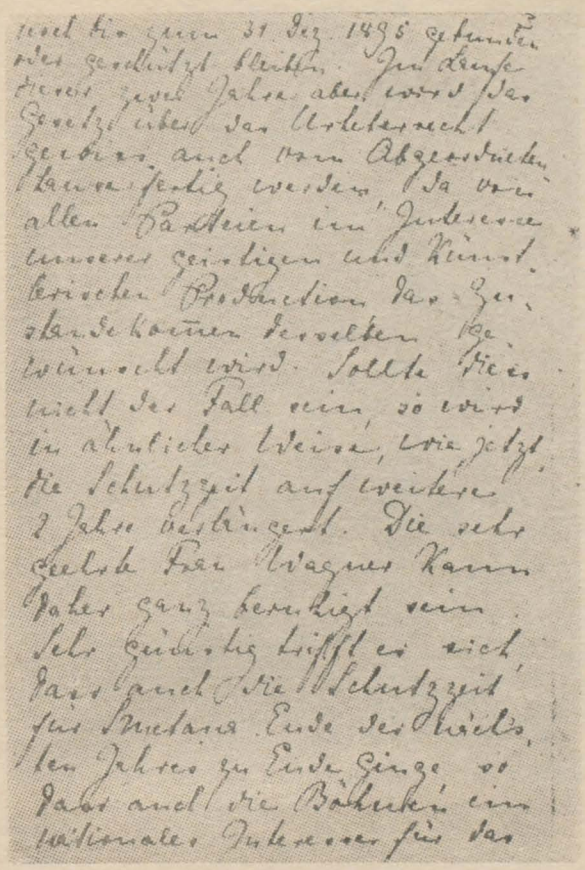


Fig. 4 Anexa 2.

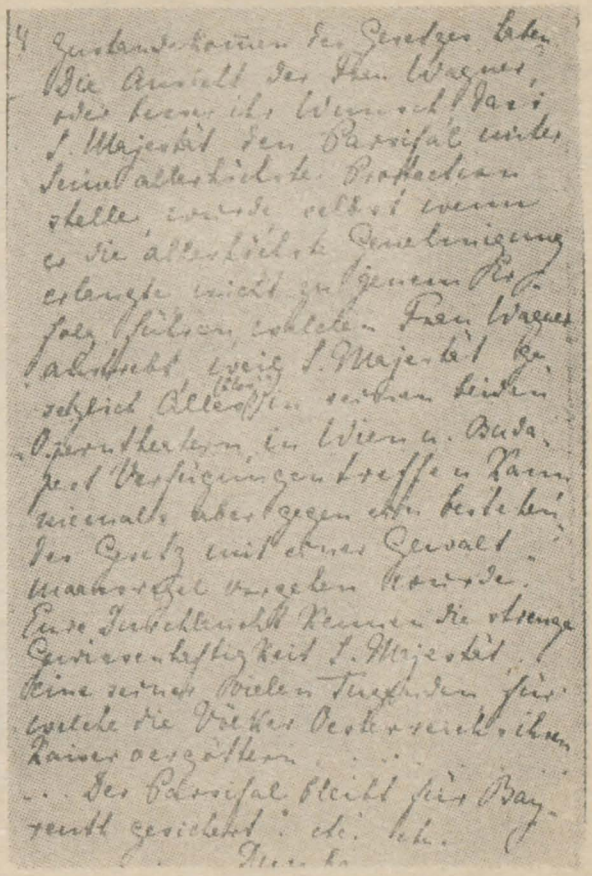


Fig. 5 Anexa 2.

ANEXA 3

Nr. 791

Stația de telegraf regală bavareză Bayreuth

Telegramă

Primită Viena, Senatul imperial nr. 75 226 W din 20 XII 1895 ora 1⁴⁰ dm.

Terminat 20 XII 1895 ora 3 dm.

Legea privind dreptul de autor chiar acum definitiv hotărîtă cu 30 ani de protecție după moarte, prin care *Parsifal* a fost onorat pe mai departe cu 20 ani protecție.

Dumba

În ext. 20 12 95 Doamna Cosima Wagner, Bayreuth.

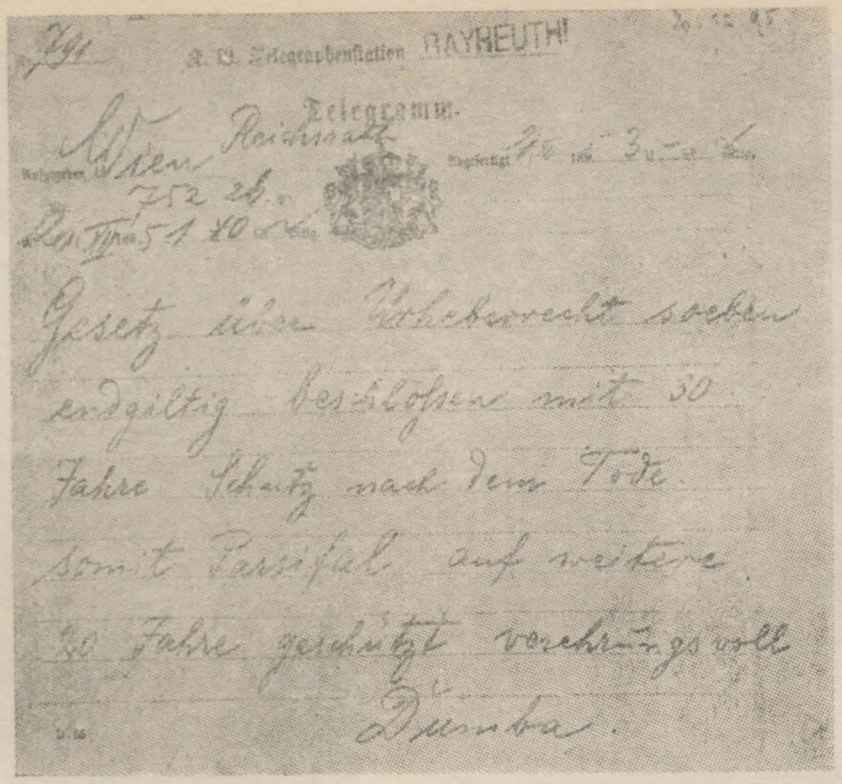
Arhiva națională a Așezămîntului „Richard Wagner" — Bayreuth, cota A III 21(7) — 2.

ANEXA 4

Preastimate domnule consilier imperial,

Simt necesitatea de a-mi exprima și în scris mulțumirile mele pentru străduințele dumneavoastră, însoțite de un rezultat atît de frumos pentru protecția operei *Parsifal*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



K. U. Telegraphenstation BAYREUTH

Telegramm.

An den Reichsrath

Gesetz über Urheberrecht soeben endgiltig beschlossen mit 30 Jahre Schutz nach dem Tode somit Parsifal auf weitere 30 Jahre geschützt verehrungsvoll

Düsseldorf.

Fig. 6 Anexa 3.

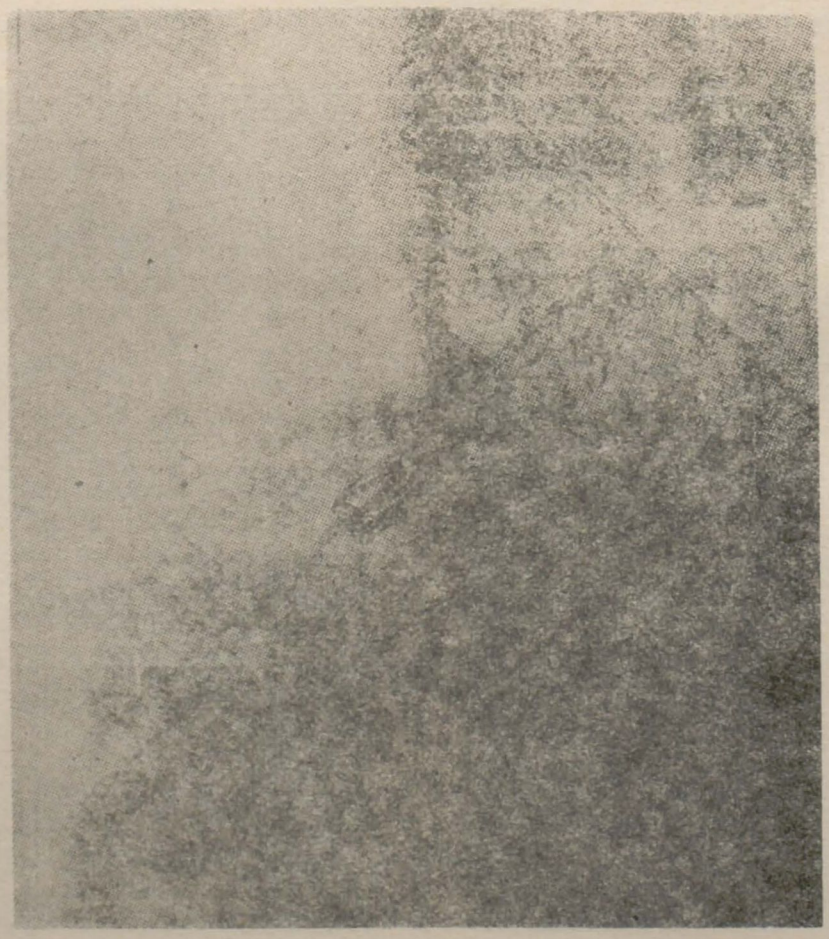


Fig. 7 Anexa 3.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

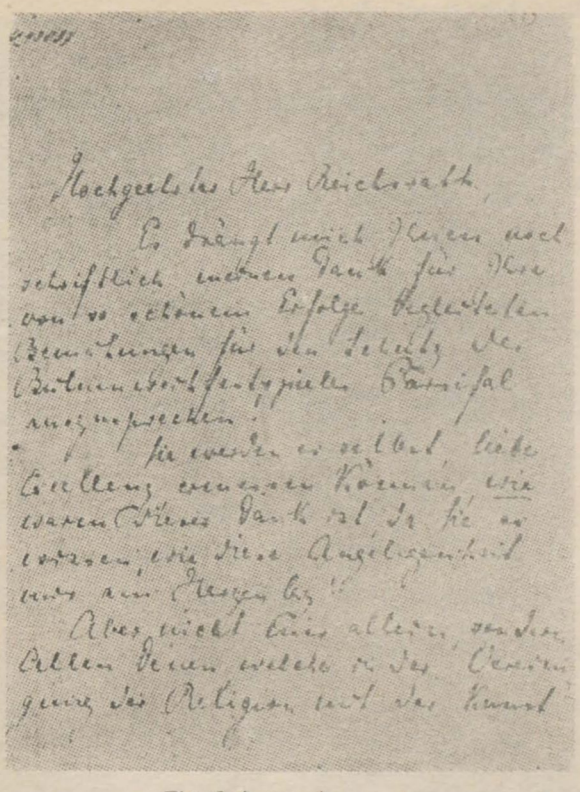


Fig. 8 Anexa 4.

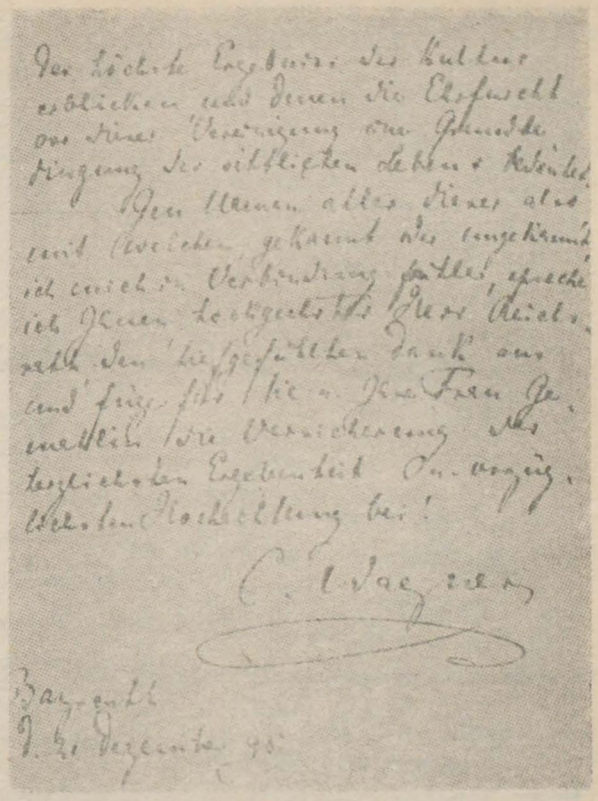


Fig. 9 Anexa 4.

Veţi putea aprecia dumneavoastră însivă, iubite Excelenţă, cît de caldă este această gratitudine, întrucît ştiţi cît mi-e la suflet această chestiune ! !

Dar nu numai mie, ci tuturor acelora care văd în unirea religiei cu arta cea mai mare realizarea a culturii şi pentru care veneraţia faţă de această unire înseamnă o condiţie fundamentală a vieţii morale.

Deci în numele tuturor acestora, cu care, cunoscut sau necunoscut, mă simt legată, vă exprim, preastimate domnule consilier imperial, cea mai profundă mulţumire şi-i alătur asigurarea celui mai profund devotament şi faţă de dumneavoastră şi soţia dumneavoastră şi celei mai deosebite stime.

C. Wagner

Bayreuth la 21 Decembrie 95

Wiener Stadt- und Landes—Bibliothek Wien, Secţia ms., cota I.N. 43 037.

ANEXA 5

Preastimate domnule consilier comercial*,

Răspunzînd foarte onorantei dumneavoastră scrisori, îmi permit a exprima Domniei voastre** cele mai frumoase mulţumiri pentru acea [scrisoare] şi dispoziţia mea de a da curs onorantei invitaţii ce mi s-a făcut şi de a sosi la Bayreuth cu posibilitatea însă la începutul lui iunie. Accept compensaţia de întreţinere oferită, dar îmi permit să comunic Consiliului administrativ al festivalului că în timpul concediului meu de

* Scrisoarea este adresată preşedintelui consiliului de administraţie al festivalului.
** În orig. „Wohlgeboren".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

V A 23-7-1 27.11.93

Hochgeehrter Herr Kommerzienrath!

In Beantwortung Ihrer mich sehr ehrenden Schreibung, erlaube ich mir Ew. Wohlgeboren für dieselbe meinen schönsten Dank und meine Bereitwilligkeit auszusprechen, der an mich ergangenen ehrenvollen Einladung Folge zu leisten und möglichserweise schon Anfang Juni in Bayreuth einzutreffen. Ich acceptire die mir

Fig. 10 Anexa 5.

angebotene Aufenthaltsentschädigung, nur erlaube ich mir den Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele mitzutheilen, daß während der dreimonatlichen Urlaubszeit meine Prager-Bezüge samt Spielhonorare wegfallen, so daß ein Defizit entsteht. Doch ich habe die Ueberzeugung, daß diese Kleinigkeit sehr leicht zu ebnen wäre.

Bitte die Verspätung zu entschuldigen, ich konnte bis heute mit Director Neumann nicht sprechen, er ist sehr leidend. —

Empfangen Sie ich bitte, Hochgeehrter Herr Kommerzienrath.

Fig. 11 Anexa 5.

3

die aufrichtigste Danksagung für so viele mir erwiesene Gefälligkeiten, und genehmigen Sie die Betheuerung meiner unverbrüchlichen Hochachtung und Ergebenheit.

S. Vogorvici

Prag. 27/XI 93.

Fig. 12 Anexa 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trei luni, îndemnizațiile mele de la Praga împreună cu onorariile de spectacole încetează, astfel că apare un deficit, dar am totuși convingerea că acest detaliu este ușor de aplanat.

Rog a scuza întîrzierea, n-am putut pînă azi să discut cu directorul Neumann***, el fiind foarte suferind.

Rog primiți, Prea stimate Domnule Consilier Comercial, cele mai sincere mulțumiri pentru bunăvoința ce mi-ați arătat-o atît de multe ori și permiteți-mi asigurarea neclintitei mele stime și devoțiuni.

D. Popovici

Praga, 27 nov. 93

*** Directorul Operei germane din Praga.

Arhiva națională a așezămîntului „Richard Wagner" — Bayreuth, cota V A 23—7—1.

ANEXA 6

Înaltstimate domnule consilier comercial,

Alăturat vă trimit, însoțit de mulțumirile mele îndatoritoare, reversul semnat*.

Cîteva rînduri din partea dmneavoastră sau a doamnei Wagner către directorul Neumann ar ajunge cu siguranță pentru a-i face plăcere și sînt convins că el mă lasă să plec încă de la 1 iunie. Trebuie să recunosc că a fost, ca niciodată înainte, foarte binevoitor în a-mi aproba fără alte condiții concediul solicitat, doar a subliniat că face acest sacrificiu numai pentru Bayreuth.

Rog a transmite la Wahnfried** recomandarea mea cea mai devotată, domnului director Kniese*** cele mai cordiale salutări din partea mea.

Scuzați-mi rugămintea

Cu multă considerație supus,
D. Popovici

Praga 2 XII 93

* Angajamentul pentru participarea la festival.
** Villa Wahnfried, reședința familiei Wagner.
*** Directorul muzical al festivalului din Bayreuth.

Arhiva națională a Așezămîntului „Richard Wagner" — Bayreuth, cota V A 23—7—2.

ANEXA 7

Preastimate domnule consilier comercial,

Întrucît prețioasa dumneavoastră scrisoare am primit-o chiar în momentul cînd urcam în vagon pentru a călători la Breslau*, nu mi-a fost cu putință să vă răspund imediat.

Mi-ați adus la cunoștință satisfacția dumneavoastră pentru *Telramund* interpretat de mine; eu am făcut ceea ce a fost în puterile mele pentru a fi cît mai mult cu putință folositor, demn consacratului lăcaș al artei și mă bucur de aprecierea dumneavoastră pentru realizarea mea.

Ca Alberich am luptat cu multe greutăți scenice și dacă îmi va reuși totul, într-adevăr nu știu; în timpul angajamentului meu de aici**

* Azi Wroclaw (Polonia).
** La Opera germană din Praga.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

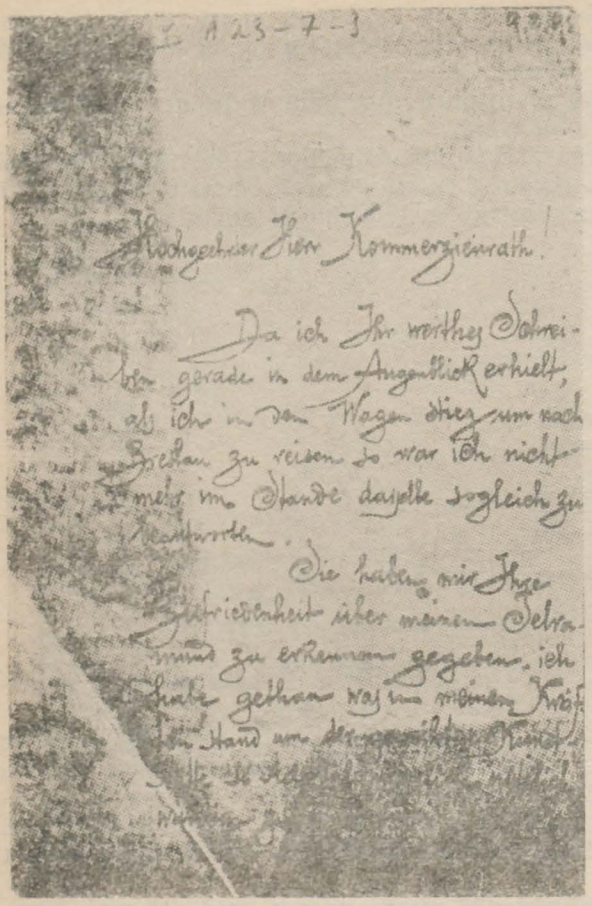


Fig. 13 Anexa 7.

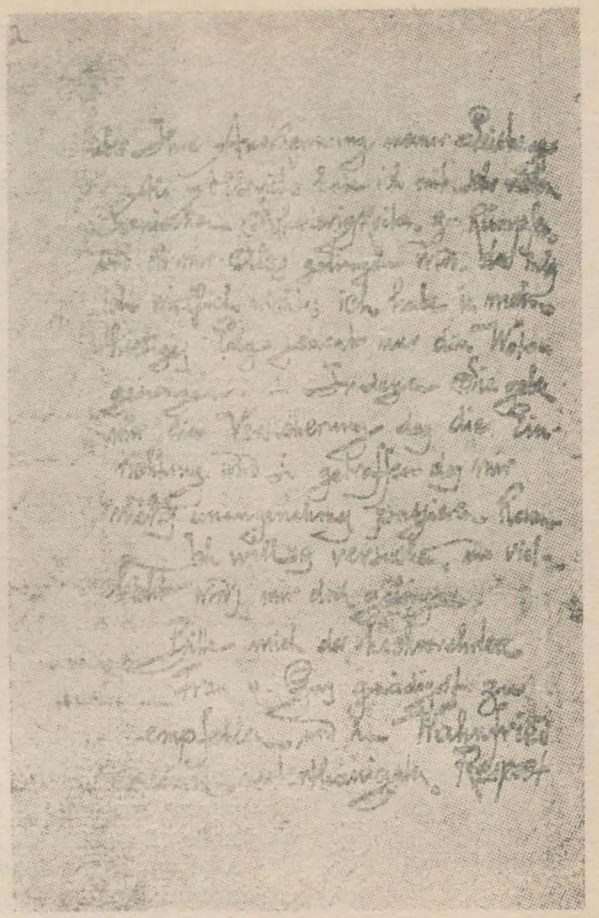


Fig. 14 Anexa 7.

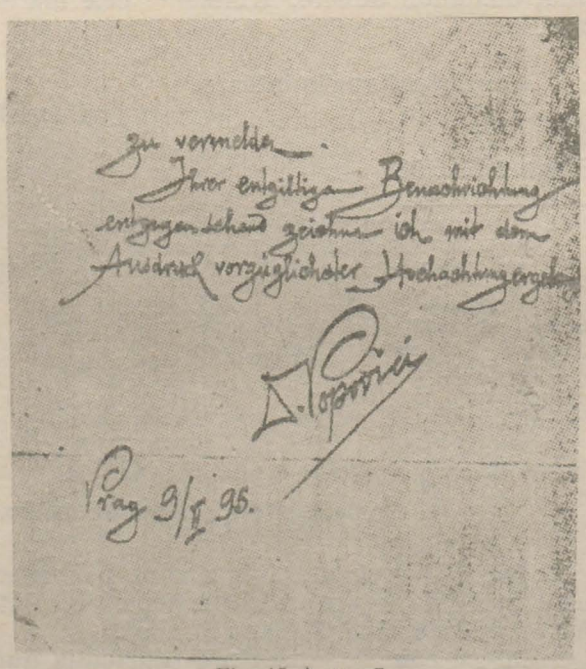


Fig. 15 Anexa 7.

am cîntat doar pe Wotan. În această privinţă mă asiguraţi că angajamentul se va face în aşa fel încît să nu mi se poată întîmpla nimic neplăcut.

Vreau să încerc şi poate îmi va reuşi.

Rog a mă recomanda cu bunăvoinţă doamnei von Gross şi de a comunica la Wahnfried respectul meu cel mai supus.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În aşteptarea avizului dumneavoastră definitiv semnez cu exprimarea deosebitei consideraţii.

D. Popovici

Praga, 9 februarie 95

Arhiva naţională a Aşezămintului „Richard Wagner" — Bayreuth, cota V A 23—7—3.

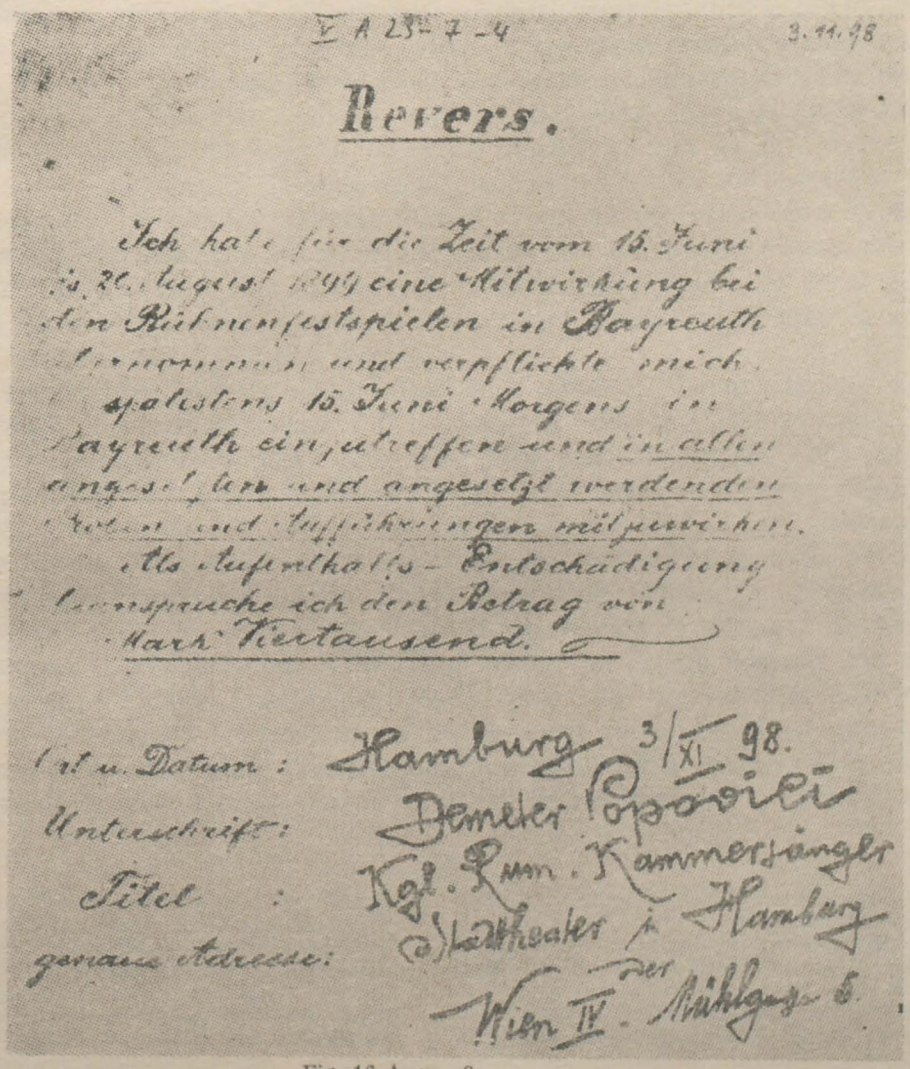
ANEXA 8

Revers

Am asumat răspunderea ca în perioada de la 15 iunie pînă la 20 august 1899 să dau concursul la festivalul retrospectiv din Bayreuth şi mă angajez să sosesc în Bayreuth cel mai tîrziu pînă la 15 iunie dimineaţa şi a da concursul *la toate repetiţiile şi reprezentaţiile fixate şi care vor fi stabilite*. Voi lua parte. Drept compensaţie de întreţinere pretind suma de *patru sute mărci*.

Localitatea şi data : Hamburg, 3 XI 98
Semnătura : Demeter Popovici
Titlul : Cîntăreţ de cameră regal român
Adresa precisă : Teatrul orăşenesc din Hamburg sau Viena, IV Mühlgasse 5.

Arhiva naţională a Aşezămintului „Richard Wagner" — Bayreuth, cota V A 23—7—4.


V A 23-7-4 3.11.98

Revers.

Ich habe für die Zeit vom 15. Juni
bis 20. August 1899 eine Mitwirkung bei
den Bühnenfestspielen in Bayreuth
übernommen und verpflichte mich,
spätestens 15. Juni Morgens in
Bayreuth einzutreffen und in allen
angesetzten und angesetzt werdenden
Proben und Aufführungen mitzuwirken.
Als Aufenthalts-Entschädigung
beanspruche ich den Betrag von
Mark Vierhundert.

Ort u. Datum : Hamburg 3/XI 98.
Unterschrift : Demeter Popovici
Titel : Kgl. Rum. Kammersänger
genaue Adresse : (a) Stadttheater in Hamburg
Wien IV. Mühlgasse 5.

Fig. 16 Anexa 8.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONTRIBUȚII DOCUMENTARE LA BIOGRAFIA LUI ILARION COCIȘIU

de TITUS MOISESCU

Una dintre figurile luminoase ale muzicologiei românești — a cărei activitate s-a concentrat cu precădere spre cultura muzicală populară — este și aceea a lui Ilarion Cociș iu, profesor, muzicolog și publicist al epocii noastre contemporane. A trăit doar 42 de ani, prea puțini pentru a desăvîrși o operă muzicologică prefigurată în suita de lucrări rămase în manuscris sau publicate postum, însă îndeajuns spre a ne întări convingerea că acest atît de pasionat și neliniștit cercetător a fost unul dintre cei mai vrednici reprezentanți ai folcloristicii muzicale românești, născut, nu făcut, spre a pătrunde adînc în specificul creației anonime populare și a evidenția, cu un fin spirit de analiză, elementele definitorii ale acestei arte. În puținele pagini biografice și de exegeză ce i-au fost dedicate [1] sînt reliefate doar cîteva din contribuțiile acestui subtil muzician la dezvoltarea folcloristicii muzicale românești. Iată de ce — avînd la dispoziție un număr important de documente, păstrate în arhiva familiei [2] — ne încumetăm a prezenta aici cîteva elemente biografice trecute cu vederea, dar și a corecta pe cele eronate ce s-au strecurat în circuitul publicistic, din nebăgare de seamă. De asemenea, din fondul de scrisori inedite, păstrate în aceeași arhivă de familie, vom extrage cîteva fragmente ce vor avea darul de a evidenția faptele de cultură ale acestui neobosit muzician, ce s-a situat permanent în fruntea generației sale de exploratori ai artei anonime populare românești.

La 11/24 august 1910, în fosta comună Retișdorf, comitatul Tîrnava Mare — astăzi comuna Retiș, județul Sibiu —, s-a născut Ilarion, fiul lui Emilian Cociș și al Silviei Cociș, de naționalitate română și de religie „greco-ortodoxă". În satul natal a absolvit patru clase primare (1917—1921), după care părinții l-au trimis la Sibiu, ca elev al Școlii normale „Andrei Șaguna" din localitate (1921—1928). Pînă în clasa a VII-a — ultima din acea vreme a școlii normale — Ilarion a purtat numele de familie Cociș, așa cum de altfel îl vedem menționat în toate actele școlare, ca după aceea să iscălească permanent Cociș iu. Numai Constantin Brăiloiu, viitorul său profesor, va continua să-l numească Cociș, după cum vom vedea în corespondența adresată de acesta tînărului student la Conservator și colaborator al Arhivei de folclor. La Școala normală din Sibiu, Ilarion l-a avut ca profesor și pe Timotei Popovici, cel care a sesizat din capul locului talentul muzical al tînărului său elev, îndemnîndu-l adesea să se dedice artei muzicale, să se apropie de muzica populară, să culeagă și să noteze chiar cîntecele specifice regiunii sale natale. Cu Timotei Popovici, primul său maestru de muzică, Ilarion Cociș iu va păstra un contact permanent pînă în ultimii ani ai vieții.

[1] Tiberiu Alexandru, *Cuvînt înainte* la: *Ilarion Cociș iu — Cîntece populare românești* (ediție postumă), București, 3 ed.: 1960, 1963, 1966; Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, 1974; Tiberiu Alexandru, *Ilarion Cociș iu — pasionatul folcloristicii*, în vol. Iosif Sava, *Amintirile muzicienilor români. Dialoguri, evocări, confesiuni*, București, 1982; Emilia Comișel, *Notă biografică la*: *Ilarion Cociș iu*, „*Cîntece de seceriș*", studiu publicat în: *Studii și comunicări*, IV, Sibiu, Asociația folcloriștilor și etnografilor, 1982; Iordan Datcu, *Dicționarul folcloriștilor*, II, București, 1983; Ovidiu Bîrlea, *Efigii*, București, 1987.

[2] Aducem mulțumirile noastre și pe această cale soției muzicianului, Ludmila Cociș iu, care ne-a pus la dispoziție materialul documentar necesar întregirii acestei lucrări.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 37, P. 75—107, BUCUREȘTI, 1990

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În luna iunie 1928 susţine examenul de capacitate pentru învăţător, fiind clasificat întîiul din 35 de elevi prezenţi la examen. După ce a funcţionat două luni ca învăţător în comuna Bârghiş, judeţul Tîrnava Mare (1 VIII 1928 — 1 X 1928), a fost numit maestru suplinitor de muzică la Avrig — Sibiu, unde a rămas doar pînă în martie anul următor.

Fig. 1 Ilarion Cocişiu.

Fig. 2 Paul Constantinescu şi Ilarion Cocişiu în mai 1935 (pe verso: „Lui Paul, pentru a-şi aduce aminte de Ilarie — 18 mai 1935").

În toamna anului 1929, Ilarion Cocişiu a fost admis ca student la Conservatorul de muzică şi artă dramatică din Bucureşti, fiind primit în anul doi la teorie şi solfegiu şi în anul întîi la armonie. I-a avut ca profesori, printre alţii, pe: Ioan D. Chirescu (teorie şi solfegiu), I. Nonna Otescu (armonie), George Breazul (enciclopedie şi pedagogie), Constantin Brăiloiu (folclor şi istoria muzicii), Dimitrie Cuclin (forme muzicale, estetică).

Venind în Bucureşti, Ilarion Cocişiu a adus cu sine două colecţii de melodii populare, realizate de el în anii anteriori (1928—1929): una, de peste 200 de cîntece populare, pe care a predat-o Direcţiei artelor din Ministerul Instrucţiunii, Cultelor şi Artelor, şi alta, de 110 cîntece, Arhivei Societăţii compozitorilor români, unde, după cum însuşi mărturiseşte, a lucrat ani îndelungaţi fără salariu şi fără plata culegerilor făcute ulterior, decît cu despăgubirea cheltuielilor de drum, pînă în 1941 [3].

Primele sale realizări în domeniul muzicii populare nu puteau să rămînă neobservate profesorilor Conservatorului din Bucureşti, interesaţi, la rîndul lor, de această creaţie anonimă. S-ar părea că cel dintîi a fost George Breazul, care i-a cerut lui Ilarion Cocişiu să-i facă cunoscut, în scris, obiceiul de a colinda şi obiceiurile la mort din comuna sa natală, Retişul. În două lungi scrisori (1 I 1931 şi 2 III 1931), tînărul folclorist reconstituie aceste două momente din viaţa satului transilvan, neomiţînd nici un amănunt, cît de mic, de teama ca nu cumva acesta să semnifice în realitate ceva important. Nu ocoleşte imaginile metaforice („În zorii zilei, femeile din familia celui dispărut merg şi tămîiază mormîntul şi se bocesc timp îndelungat pe pămîntul proaspăt săpat,

[3] Ciorna unui „Memoriu în legătură cu procesul intentat de către Comitetul pentru artă fostului director al Institutului de folclor H. Brauner şi în care subs., Ilarion Cocişiu, sînt inculpat", păstrată în arhiva familiei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

udat de rouă și de lacrimi"), nici fatalismul țăranului împăcat cu soarta („Munca de dimineață pînă seara și gîndul că toți murim fac pe țăran să se împace cu soarta, și dacă vorbești cu el după un timp oarecare despre cel dispărut, nu fără durere îți spune: „Și-au făcut rîndul! Toți trebuie să ni-l facem!")[4]. Sînt două evocări revelatoare pentru ceea ce va deveni, în viitorul apropiat, studentul Ilarion Cocișiu.

Constantin Brăiloiu l-a cunoscut și i-a intuit înclinația către muzica populară la cursul de folclor, încercînd să și-l apropie și să-l coopteze la Arhiva de folclor a Societății compozitorilor români: „Iubiți părinți [...] întîmplarea face ca și anul acesta să-mi amîn sosirea. Dl prof. Brăiloiu mi-a spus să stau încă două săptămîni să lucrez la Societatea compozitorilor, să mă învețe cum să lucrez la culegerea cîntecelor și să aștept să repare aparatele, pentru ca să iau și eu unul la plecare. N-am putut să-l refuz, mai ales că s-a oferit să-mi plătească pe acest timp masa și casa [...] stau în folosul meu și nu pierd nimic"[5]. Acesta ar fi, se pare, primul document care atestă strînsa colaborare ce s-a stabilit între C. Brăiloiu și Ilarion Cocișiu.

În septembrie 1931, Ilarion Cocișiu se afla la unchiul său din comuna Crînceşti, județul Bihor, înregistrînd cîntece populare cu fonograful, atît în perimetrul acestei comune, cît și în satele vecine, Sitani și Corbești (colinde, doine, hore, descîntece etc.)[6]. Pe unele din ele le-a publicat în revista *Albina*, al cărei colaborator permanent a fost mai bine de șapte ani (1934—1940). Aici, la Crînceşti, a primit o scrisoare de la prietenul său Achim Stoia, din comuna Mohul — Sibiu, care-l anunță că a fost la Blaj cu fratele său Octavian Stoia și cu Petre Gherman, unde au făcut o culegere bună de vreo 34 de colinde, o „Mioriță", cîntece de clacă, jocuri, înregistrînd în două zile 14 cilindri mari. În legătură cu diferența de liceu — o chestiune de interes comun, care i-a frămîntat vreo doi-trei ani — n-a aranjat încă nimic (3 IX 1931). În aceeași situație se afla și alt coleg al lui Cocișiu, Dumitru Eremia, care-i scria mai tîrziu din Sibiu (12 IV 1932) și-l interoga stăruitor: „Cu examenul de diferență ce se aude?".

Pentru a-și asigura într-o oarecare măsură existența materială, și Ilarion Cocișiu a trebuit să accepte, din toamna anului 1931, un post de cîntăreț bisericesc și de dirijor de cor, la Biserica Sf. Vineri Nouă din București, post pe care-l va păstra tot timpul studenției.

În septembrie 1932 a plecat din nou în Bihor, pentru culegeri de cîntece cu fonograful. Abia în primăvara anului 1933, Ilarion Cocișiu a dat examenul de diferență, echivalîndu-și astfel diploma de absolvent al Școlii normale cu aceea de liceu; iar în iunie, același an, a trecut și examenul de bacalaureat: „Iubiți părinți [...]. După ce termin la Societate de lucru, primul drum îl fac spre casă. E vorba să lucrăm la Făgăraș, și în acest caz vin cu dl Brăiloiu pe la noi pe acasă. Dînsul, după cît am înțeles din scrisori, e tot bolnav, și de aceea mă tem că și la vară, tot greul muncii o să cadă în sarcina mea [...]. Îi scriu acum și dlui Timotei, pentru că și lui îi face plăcere că am trecut bacalaureatul, pentru că acum nu mai poate zice nimeni că am numai școala normală [...]. Dintre toți cîți am dat diferența (Stoia și alți prieteni), numai eu m-am supus și am luat bacaulaureatul" (Scrisoare către părinți din 5 VII 1933 — nr. 3 din Anexe).

Ilarion Cocișiu a făcut serviciul militar la artilerie, cu gradul de caporal T. R. În ianuarie 1934 se afla sub arme (s-ar părea, la Curtea de Argeș), cînd a primit o scrisoare de la Harry Brauner (24 I 1934), prin care acesta îl anunța: „[...] Acum o veste mare: în ziua de 17 februarie va veni Bartók la București, unde va sta pînă în 24. Vine pentru un eventual concert și o conferință. Cum dl Brăiloiu ține să fii și tu aici la acest eveniment, te întreabă dacă crezi că ai să te poți elibera la data de mai sus, să vii pînă la București [...]. În legătură cu colindele, îți trimite mai multe lucruri care le începuse în vederea unui « corpus » abandonat. Sunt diverse extrase din colecții [...] care îți vor fi foarte folositoare [...]. Și acum, dorindu-ți « cătănie cît mai ușoară », te salut prietenește". În februarie 1934, Cocișiu se afla tot sub arme, însă la Sebeș — Alba, unde-i scrie din nou Timotei Popovici (15 II 1934), comunicîndu-i vești din viața artistică a Sibiului, printre care și faptul că a avut loc premiera operetei *Salba de aur* de Gh. Fotino: „Subiect din popor, iar muzica foarte simpatică, compusă în genul cîntecului popular, cu doine și cîntece în genul

[4] George Breazul, *Scrisori și documente*, vol. I, ed. îngrijită și adnotată de Titus Moisescu; *Prefață* de Gheorghe Firca, București, 1984 (nr. 305 și 313).

[5] Scrisoare către părinți (14 VI 1931), păstrată în arhiva familiei.

[6] Ion Bradu, *Remember: Ilarion Cocișiu*, în: *Vatra*, supl., 1989.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

oltenesc [...]". Pentru Sibiu, pentru personalităţile locale şi mai ales pentru viaţa artistică a oraşului, Ilarion Cocişiu a manifestat un deosebit interes, fapt ce l-a determinat să scrie un articol intitulat: *Despre viaţa muzicală a oraşului Sibiu* — istoric, personalităţi, asociaţii, formaţii artistice, creaţie etc. — articol păstrat în manuscris în Arhiva Institutului de etnografie şi folclor (cota 73, dos. 23).

Cu anul 1934 se încheie şi perioada de studii a lui Ilarion Cocişiu: în iunie 1934 absolvă mai întîi Seminarul pedagogic universitar „Titu Maiorescu" de pe lîngă Universitatea din Bucureşti şi, odată cu acesta, şi Conservatorul de muzică, dobîndind, la examenele celui din urmă an de studii, media generală 9,66. Certificatul de absolvire, eliberat la 12 ianuarie 1935/nr. 309, este semnat de Ion Nonna Otescu, directorul Conservatorului.

Şi tot din anul 1934 începe colaborarea lui Ilarion Cocişiu cu revista *Albina* din Bucureşti, care va continua, neîntrerupt, pînă în anul 1940. Numeroase cîntece populare, culese de Ilarion Cocişiu în diverse localităţi din întreaga ţară, au apărut pe rînd în paginile acestui periodic de mare popularitate. Alături de cîntece, Cocişiu publica adesea şi cîte un scurt articol de popularizare, pe diverse teme folclorice, cum sînt următoarele: *Să ne întoarcem la produsele culturale ale poporului nostru* (27 IV 1934), *Căluşarii români la Londra* (26 VII 1935), *Arta populară* (9 VIII 1935), *Viaţa muzicală a Bucureştilor* (24 V 1935), *Tiberiu Brediceanu* (9 IV 1937, primul articol biografic dedicat muzicianului bănăţean, deloc citat în bibliografiile şi lexicoanele noastre), *Culegerea cîntecelor populare* (25 II 1938), *Tarafuri gorjene* (25 II 1938), *Mihai Eminescu şi literatura populară* (14 VII 1939) etc. Cîntecele populare publicate în *Albina* au fost adunate şi selecţionate mai tîrziu de Tiberiu Alexandru şi Maria Siminel-Fusteri în volumul postum: *Ilarion Cocişiu — Cîntece populare româneşti*, tipărit de Editura muzicală din Bucureşti în mai multe ediţii (1960, 1963, 1966), însoţit fiind de un *Cuvînt înainte* semnat de Tiberiu Alexandru (date biografice, precizări pe marginea colecţiei etc.).

După ce şi-a dat examenul de capacitate (22 iulie 1935), a fost numit profesor provizoriu la Liceul de băieţi din Sighişoara (7 august 1935). Abia peste patru ani, în iulie 1939, a obţinut definitivatul, continuîndu-şi activitatea didactică la aceeaşi şcoală pînă la 1 octombrie 1945, cînd a fost detaşat la Liceul „Spiru Haret" din Bucureşti. În Sighişoara a organizat mai multe formaţii corale — „Astra" (1936—1940) fiind cea mai importantă —, dînd concerte în diverse localităţi din regiune, ţinînd conferinţe pe diverse teme din istoria muzicii etc. Contactul cu Bucureştii n-a fost întrerupt, Ilarion Cocişiu continuînd să fie solicitat cu insistenţă la Arhiva fonogramică a Societăţii compozitorilor, iar prin multiple detaşări, la Direcţia artelor, la Serviciul social, la Ministerul Propagandei etc. În toţi aceşti aproape zece ani pe care i-a petrecut la Sighişoara a sperat că va putea să obţină totuşi un post stabil în Bucureşti, pentru a-şi desăvîrşi activitatea de folclorist în cadrul adecvat, activitate care i-a fost cea mai apropiată şi pentru care dispunea de calităţi deosebite. Nu l-a ajutat nimeni, n-a găsit audienţă nici în cel care a investit întregul capital al nădejdilor sale, Constantin Brăiloiu. Abia mult mai tîrziu a putut să pătrundă în locaşul speranţelor sale, dar numai pentru puţini ani.

Continuă să colaboreze la diferite ziare şi reviste din Bucureşti şi provincie cu articole de popularizare sau de strictă specialitate. În *Izvoraşul*, de pildă, i-au apărut trei articole: *Bucureştii, centru folcloric* (nr. 1, 1936), *Rolul cîntecului în viaţa ţăranului* (nr. 4, 1936), *Arhiva fonogramică a compozitorilor români. Culegerea muzicii populare* (nr. 7—8, 1936).

În *Sociologia românească* i-a apărut studiul: *Despre răspîndirea geografică a unui cîntec de stea* (nr. 10—12, 1938 şi, în extras, în 1939), considerat a fi, la noi, prima monografie asupra unui tip melodic, în cuprinsul căreia sînt prezente numeroase consideraţii metodologice [7].

La *Naţiunea* — ziar de informaţie, atitudine şi reportaj, aflat sub direcţia lui George Călinescu — Ilarion Cocişiu este legitimat (15 VII 1947), în calitate de cronicar muzical.

Ţine conferinţe în diverse săli din Bucureşti şi provincie, abordînd teme de un larg interes muzicologic („Muzica în marile epoci de cultură" etc.).

[7] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 217; Viorel Cosma, *Muzicieni din România, Lexicon*, Bucureşti, 1989.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Constantin Brăiloiu îl solicita permanent pe Ilarion Cocișiu la Arhiva Societății compozitorilor români, fie pentru a participa la culegeri, fie pentru a-i organiza și trimite — cu predilecție din județul Tîrnava Mare — diverși informatori :

„Da, dragă Cociș, ai făcut tot ce se putea omenește face, și în schimb a mers totul bine aici [...] îți mulțumesc — adică, ce să-ți mulțumesc eu? Mulțumi-ți-ar Domnul, / Că eu nu ți-s omul. Acum spre știință : 1. Tîrnava a mers f.f. bine, tot, mai ales bătrîna [...] 2. Galda, o minunăție. Ce mai informatoare! [...] 3. Oașul : toată lumea, dacă mi-aduc bine aminte, la înălțime [...]" (10 X 1937 — nr. 6).

În arhiva familiei s-au păstrat mai multe scrisori (15) adresate de Constantin Brăiloiu lui Ilarion Cocișiu și altor cîteva persoane cu care acesta a colaborat —, scrisori interesante pentru cunoașterea nu numai a raporturilor dintre profesor și fostul student, acum colaborator de mare audiență al maestrului și al Arhivei de folclor a Societății compozitorilor, dar și pentru stabilirea unor puncte de reper în evoluția cercetărilor în domeniul culturii muzicale populare. Date publicității, aceste scrisori vor completa patrimoniul epistolar al muzicii românești. În cele ce urmează vom extrage totuși cîteva fragmente revelatoare pentru evoluția colaborării celor doi folcloriști.

„Dragă Cociș, îmi pare foarte rău că a fost boală pe la tine. Că au întîrziat lucrările antologiei tîrnăvene, n-ar fi nimic, dar trebuie să luăm înțelegere pentru viitor. Spune cum ai de gînd să faci, că, după cîte știu eu, școala se sfîrșește tîrziu și sunt temeri ca eu să plec din București. Pe Maria Sărac o vom aduce atunci cînd vom începe o prelucrare primă a întregului [...]" (15 V 1938 — nr. 7).

Cocișiu îi devenise indispensabil lui Brăiloiu, în aproape toate acțiunile pe care acesta le angaja în cadrul Arhivei fonogramice : „Sărut mîna, părinte Duma! În locul acestei scrisori era vorba să vin eu însumi, să te văd la Petroșani, dar în clipa din urmă s-a hotărît altfel [...]. În locul meu te va cerceta elevul meu, prof. Cociș, însărcinat cu a 4-a culegere în Hațeg. Rog din suflet pe Sfinția ta să-i dai ajutor părintește, cum știi să faci, ca să putem ridica un monument frumos bătrînei țări a Hațegului [...]" (4 VI 1938 — nr. 8).

Și mai cuprinzătoare este scrisoarea următoare :

„Dragă Cociș, n-am înțeles tocmai bine cu ce ți-a greșit Tiberiu [Alexandru], dar știu în schimb că nu m-am ținut eu de cuvînt față de tine. Cartea de cl. IV a apărut fără bilețelul plănuit, dar nu este vina mea [...]. Dacă s-ar vinde cele 2 000 de cărți la care am mărginit ediția I, voi adăuga, împreună cu însemnarea greșelilor, o listă a culegătorilor. Cred că ai făcut bine că te-ai dus în Mureș, și informațiile tale îmi vor fi de folos cînd voi asculta culegerea. De discuri deocamdată ne vom abține, cred, cel puțin din județele neantologice; am făcut iama în gologani și comanda de cilindri m-a dus în sapă de lemn. Asta nu înseamnă că lăsăm antologiile în voia Domnului, ci dimpotrivă. Tîrnava Mare urmează înainte și te rog iarăși să-ți încordezi toate puterile ca s-o dăm gata. Am să copiez articolul tău și-l voi da la o gazetă, nu știu care, dacă Măria sa Hitler ne va îngădui să ne mai ținem și de asemenea fleacuri ...!" (29 IX 1938 — nr. 9).

„Dragă Cociș, Golopenția mi-a arătat ieri articolul care l-ai scris pentru *Sociologia românească*. N-am avut răgaz să-l citesc chiar amănunțit, dar mi-am putut totuși da seama de cuprinsul lui. Sunt cîteva lucruri despre care aș fi vrut să vorbesc cu tine înainte de tipărire [...]. Mai este ceva. Se apropie 31 decembrie și n-o să mai fie bune biletele de drum de fier. Mă gîndesc că tot din Tîrnava Mare ar fi bine să mai aducem cîțiva oameni pentru plăci. Te-ai socotit ce s-ar putea face mai lesne sau ce nu poate fi prea mult amînat? Adu-ți aminte și scrie-mi cît mai grabnic" (4 XII 1938 — nr. 10).

Într-o altă scrisoare, în care face referiri la sistemul de notare a melodiilor și la definirea cîntecelor de stea, Brăiloiu precizează :

„Dragă Cociș [...]. Dacă vei lucra mai departe la colinde, o vom putea scrie cîndva împreună. Lasă-le deoparte, deocamdată. Aștept informațiile tale despre Tîrnava Mare. Pînă una alta am să înregistrez vreo 2 jocuri. Adu-mi aminte colinda de care spui că trebuie refăcută" (13 XII 1938 — nr. 11).

S-au păstrat și cîteva scrisori primite de Cocișiu de la Traian Herseni :

„Dragă Domnule Cociș, nu te-am uitat. Ne zbatem să te aducem la București și sperăm că vom izbuti. La vară cercetăm Țara Oltului și vom avea nevoie de d-ta. Cu Arhiva de folclor nu s-a făcut încă nimic. D-ta ești trecut însă pentru detașare, și la Serviciul social (direcția

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Stahl), și la Institutul de cercetări sociale al României (direcția mea). În orice caz, vei lucra la Institut, nu la Serviciul social, căci acolo n-ai ce face. Aș vrea să cumpăr un fonograf, ca să nu mai depindem de nimeni. Zilele acestea se va hotărî și chestiunea d-tale. M-aș bucura să te avem printre noi" (1 III 1939 — nr. 14).

Detașarea nu a fost posibilă, din cauză că ministerul nu a aprobat-o, așa că Ilarion Cocișiu va rămîne în continuare la Sighișoara. Aici va primi o scrisoare de la Anton Golopenția :

„Dragă Cocișiu, cred că ai primit exemplarele din numărul nou al *Sociologiei*. Care ți-e gîndul cu extrasele? [...]. Florea Florescu mi-a prezentat o înfățișare interesantă a unei înmormîntări de la Cuhea. Ce zici despre ideea publicării concomitente a ei cu înmormîntarea din Hațeg, pe care ți-am restituit-o?" (16 III 1939 — nr. 16).

O telegramă trimisă de C. Brăiloiu lui Traian Herseni (la 10 VIII 1939), la Școala superioară țărănească din Făgăraș este, de asemenea, revelatoare (nr. 22) :

„Rog trimiteți Cocișiu București luni dimineața. Urmează scrisoare. Mulțumiri".

Încă nu știm pentru ce a fost necesară o atît de urgentă chemare a lui Cocișiu la București.

Dintr-o circulară a Ministerului de Interne către prefecturile județene (19 XII 1939) aflăm componența colectivului de folcloriști ai Arhivei Societății compozitorilor români admiși pentru culegeri de cîntece populare cu ajutorul fonografului și al aparatului de fotografiat : Constantin Brăiloiu, Ilarion Cocișiu, Tiberiu Alexandru, Emilia Comișel, Constantin Bugeanu și Gheorghe Ciobanu. Se recomanda autorităților administrative județene să nu facă dificultăți acestor persoane în îndeplinirea misiunilor încredințate.

„Dragă Cocișiu — îi scria Timotei Popovici — îți mulțumesc pentru colindele trimise. Ca melodii, toate sînt bune [...], ca armonizare și prelucrare, în general bune [...]. Îți voi scrie mai amănunțit [...]" (14 XII 1939). Desigur că Timotei Popovici se referea la *Colindele din Ardeal*, culese și armonizate de Ilarion Cocișiu și tipărite la București, în anul 1940.

După culegerea din Țara Oltului, Paula Herseni îi scria :

„Dragă Domnule Cocișiu, te rog fii bun și trimite-ne cît mai curînd cu putință o listă a satelor cercetate de d-ta în Țara Oltului, indicînd și problemele pe care le-ai cercetat. Herseni ar vrea să aibă, pe cît se poate, cînd se va întoarce, un inventar al materialului strîns" (15 XII 1939 — nr. 24).

În perioada 27 XI 1940 — 8 III 1941, Ilarion Cocișiu a fost detașat la Arhiva fonogramică a Ministerului Educației Naționale, Cultelor și Artelor, spre a face, împreună cu E. Giurgiuca, un inventar al materialelor aflate în arhivă și a proceda la noi înregistrări [8]. Cu minuțiozitate și obiectivitate, cei doi au verificat întreaga arhivă, consemnînd concluziile într-un proces verbal înaintat ministerului. În referatul său, Ilarion Cocișiu a comunicat ministerului că între 1 și 8 ianuarie 1941 a întreprins o campanie de culegere în județele Tîrnava Mare și Tîrnava Mică, culegînd 180 de melodii cu fonograful, notînd altele direct, făcînd fotografii și fișe, totul pe cheltuială proprie. Peste cîteva luni, în mai 1941, Ilarion Cocișiu a fost trimis de Fundația culturală regală pentru culegeri de folclor în lagărele de prizonieri români din armata iugoslavă, originari din sudul Dunării și din Banatul Sîrbesc, capturați de trupele germane.

Obținînd o bursă de la Ministerul Educației Naționale, Ilarion Cocișiu a plecat la Viena, fiind înmatriculat ca student ordinar la Facultatea de filozofie a Universității vieneze. A urmat cursurile de Știința muzicii și folclor, susținînd examenele a patru semestre, în perioada anilor 1942—1943. Pentru a fi obținut titlul de doctor, trebuia să absolve șase semestre. Deși i s-a aprobat concediu pentru studii în continuare, Cocișiu n-a susținut și examenele ultimelor două semestre.

Și la Viena, în septembrie 1942, a primit o radiogramă de la Brăiloiu :

„S-au trimis devize telegrafic. Cum primești banii, pleci în țară. Ești numit seminar pedagogic București" (14 IX 1942). Inutilă chemare — tot la Liceul de băieți din Sighișoara va continua să funcționeze!

În toamna anului 1943, C. Brăiloiu a plecat în Elveția, fiind numit consilier tehnic la Legația română din Berna; trecînd apoi la Geneva, a înființat, împreună cu Eugène Pittard, directorul Muzeului de etnografie, Arhiva internațională de folclor. Colaborarea lui Ilarion Cocișiu

[8] George Breazul, *op. cit.*, scrisoarea nr. 1 092.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu Brăiloiu s-a întrerupt. Abia din martie 1946 ne-au rămas cîteva detalii — ecouri ale vechii colaborări — într-o scrisoare a lui Ilarion Cocișiu către profesorul său, păstrată în copie în arhiva familiei. Deși obținuse o detașare la Liceul „Spiru Haret" din București, Cocișiu continua atunci să fie titularizat la Sighișoara. Iată ce-i scria el lui Brăiloiu (nr. 30) :

București, 5 III 1946

„Dragă domnule profesor,

Nu v-am scris pînă acum, mulțumindu-mă să aflu știri de la dvs. prin Tiberiu și să-i spun lui cîte ceva ce cred că face să aflați. Acum profit de venirea d-lui Zahirnic la Congresul YMCA, pentru ca să vă povestesc unele lucruri pe care desigur le-ați aflat.

Încep — ca orice om egoist — cu mine. Pînă anul trecut, de la întoarcere, am fost concentrat. Odată scăpat de cătănie, i-am rugat pe cei de la Fundație să mă detașeze. Am făcut o cerere căreia, chiar dacă i-au dat curs, n-au sprijinit-o.

În vară, le-am spus din nou că vreau să vin în București, în orice combinație, și să conteze pe mine la detașări. De asemenea, am prevenit pe cei de la Societate și pe Tiberiu în special, și-n repetate rînduri, că pentru anul în curs nu mai rămîn la Sighișoara, ci mă voi muta la București. Spre marea mea surpriză, după o săptămînă de la ultimele discuții, aflu că Arhiva a trecut la Fundație pe 3 ani, cu personal, iar eu n-am fost prevăzut, nici din partea Societății și nici dintr-a Fundației. Desigur, numai bucuros nu putem fi. Într-o convorbire cu Neamțu și cu Harry [Brauner], mi s-a dat a înțelege cam cum aș putea lucra cu ei și ce gînduri au pentru viitor.

Eu am rămas însă tot pe dinafară și am îngrămădit în mine de-atunci atîtea mîhniri, văzînd cum se denaturează anume înfăptuiri din trecut și cum se ascunde adevărul în legătură cu alcătuirea Arhivei ; și aceasta numai pentru preamărirea unora (asta de moment !), ca apoi să poată fi înfăptuite alte și alte lucruri în viitor, ce nu mă pot deloc bucura.

Scriu cam confuz, însă știu că mă veți înțelege. Arhiva are aproape zilnic vizitatori de seamă, care află de marile înfăptuiri ale lui Harry, cu ajutorul cîtorva colaboratori, între care dvs. și eu nu figurăm. Iar în ce vă privește, se mai strecoară unele lucruri în scop de creare a unei anume atmosfere. Pînă acum a lucrat Emilia [Comișel] cu Paula [Carp], zilnic. Emilia a născut un băiat, acum o săptămînă, și de 4 zile s-a îmbolnăvit grav, încît era să o pierdem. Azi, îmi spune dra [Șache] Bogosian, și-a revenit, i-a scăzut temperatura la 38, și sperăm să se îndrepte.

Paula lucrează la *Antologia cîntecului românesc* pe discurile noastre urmînd ca să-și tipărească în grabă cartea la Editura de stat, tot prin Harry. În ce mă privește, i-am spus că nu sînt de acord, din mai multe puncte de vedere, cu publicarea din partea ei a acestei lucrări, și — nu știu cît am făcut de rău spunînd — că nici dvs. probabil nu veți fi încîntat de difuzarea sub alt nume și printr-alții a muncii dvs. (Pe lîngă aceasta i-am servit și alte argumente). Răspunsul, în ce vă privește, a fost : « Dar dacă profesorul nu se mai întoarce în Arhivă ? ».

De altfel, această părere stăruie nu numai la ea.

De aceea vă așteptăm grabnic, înainte ca materialul și realitatea de aici să se trivializeze, și înainte ca lucrurile să ia o întorsătură prea gravă pentru bunul mers al cercetărilor întreprinse de noi (pe care le doresc din suflet continuate în același spirit științific și dezinteresat).

[Ilarion Cocișiu]"

Peste o lună de la scrierea rîndurilor de mai sus, Ilarion Cocișiu a fost angajat, la 15 aprilie 1946, ca referent la Arhiva de folclor, cu salariul unui șef de serviciu, arhivă ce funcționa în cadrul Fundației culturale regale, ca în septembrie același an să fie numit în funcția de șef de serviciu la aceeași arhivă. Și tot la 1 septembrie 1946 i s-a aprobat transferul la Liceul „Gh. Șincai", unde a funcționat doi ani, pînă în 1948, după care a primit un alt transfer, la Liceul clasic mixt, ca profesor definitiv, cu gradul I. În anul 1949 a fost cooptat în comisia de redactare a manualelor și programelor de muzică.

6—c. 3002

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nu lipsită de interes și cu multiple semnificații este și scrisoarea adresată de Constantin Brăiloiu lui Ilarion Cocișiu în aprilie 1947 — singura expediată de profesor elevului său după plecarea din țară și care s-a păstrat în arhiva familiei. O vom reproduce în întregime (nr. 31):

„Geneva, 11 Rue de Candolle
5 IV 47

Dragă Cocișiu,

Aflu prin Tiberiu că dai la tipar o scriere despre colinde, unde e vorba și de ritm, și că ai vrea să folosești tabelele ritmice din care am făcut altă dată caligrame și clișee.

Deoarece ai avea nevoie de ele, îmi pare rău că nu ți le pot împrumuta. Știi însă că acele tabele le-am făcut împreună cu Bugeanu, acum mulți ani, în vederea unui studiu despre *giusto-parlando*. Le-am proiectat astă vară la Societatea de muzicologie din Paris, cu prilejul unei comunicări, pe care trebuie s-o și redactez. Tipărirea tabelelor în două locuri ar stîrni deci nedumerire.

De altă parte cred că lucrarea ta vorbește tocmai de *acest* sistem ritmic și că prin urmare vei pomeni și de mine. Cred că ar fi bine să-mi scrii ce anume spui în legătură cu numele meu, ca să nu se iște contradicții, cum e cu putință după atîta lungă despărțire. Mai ales că de atunci am mai descoperit cîte ceva.

Sunt bucuros că lucrați cu toții înainte, în ciuda greutăților și vă trimit tuturor cele mai bune gînduri.

Const. N. Brăiloiu"

Scrisoarea i-a fost adresată lui Cocișiu la Societatea compozitorilor, nu prin poștă, ci prin bunăvoință.

În anul 1949 a fost înființat Institutul de folclor, Ilarion Cocișiu fiind numit, la 1 februarie 1949, conferențiar la acest institut. La 21 I 1950, în baza unei noi decizii semnate de Harry Brauner, directorul Institutului de folclor, lui Ilarion Cocișiu i se reînnoiește angajarea. Iar la 22 iunie 1951 a fost reîncadrat în funcția de conferențiar la orchestra populară, fixîndu-i-se și atribuțiile printr-o decizie a direcției, semnată de Sabin V. Drăgoi.

Urmărind actele păstrate în arhiva familiei, ar mai fi de semnalat două momente din puținii ani petrecuți de Ilarion Cocișiu în cadrul Institutului de folclor:

a) Decizia muzicianului de a demisiona, la 5 X 1949, rugînd să fie desărcinat din funcția încredințată și scos din statul de plată. Își motiva hotărîrea prin faptul că era legat de școală printr-o vechime de 15 ani, și că acolo avea de continuat o acțiune importantă, care nu-i mai îngăduia munca în două sectoare fără să nu dăuneze — prin șubrezenia sănătății și a stării nervoase — atît lui, cît și celor cu care venea în contact. Care a fost adevărata cauză a acestei acțiuni disperate de a părăsi tocmai domeniul cel mai drag lui, în care excela prin pregătire și pasiune, nu știm. Cererea de demisie, în original și în copie dactilografiată, se păstrează în arhiva familiei, fără să poarte însă insemnele de înregistrare ale Institutului de folclor.

b) Un „Memoriu în legătură cu procesul intentat de către Comitetul pentru Artă fostului director al Institutului de folclor Harry Brauner și în care subsemnatul sunt inculpat" — memoriu păstrat în ciornă în arhiva familiei. Fiind acuzat de încasarea ilegală a unor sume de bani — acuzație pe care o respinge cu hotărîre și dezgust, arătînd în mod concret ce și cum a lucrat în domeniul folclorului, în Arhiva fonogamică și Institutul de Folclor — Ilarion Cocișiu precizează (nr. 32):

„În tot acest timp, folosind relații colegiale și prietenești cu învățători de pe la sate, precum și ospitalitatea echipelor studențești, am reușit să culeg peste 5 500 melodii populare, pe care le-am depus în Arhiva Societății compozitorilor, fără a cere vreodată să-mi fie plătită, premiată sau alt fel recunoscută munca mea. Mi s-au dat în unele cazuri speze de deplasare, cum am amintit, deși salariu n-am avut nicicînd, iar ca profesor, din 1935, am lucrat prin cunoștințele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nou-create în învățămînt, realizînd cel mai mare număr de culegeri, față de toți culegătorii de pînă acum din țara noastră [...]. Deși unii din vechii colaboratori ai Arhivei au fost încadrați cu salariu, eu am rămas neîncadrat și după această dată (1945 — n.n.), dar am obținut o detașare în învățămînt la fostul liceu Spiru Haret și, din octombrie 1945 pînă în 15 aprilie 1946, *am lucrat gratuit* în Arhivă, întreținîndu-mă din salariul de profesor. La 15 aprilie 1946 am fost și eu încadrat, continuînd muca făcută timp de atîția ani înainte gratuit, de data aceasta ca funcționar [...]. Am dus o muncă de culegere, transcriere și studiere a cîntecului nostru popular cu sacrificiul sănătății mele, cu cheltuieli ale părinților mei și ale cîștigului meu dintr-alte mijloace de trai, pentru ca, în momentul cînd această muncă am dăruit-o statului, ce se îngrijește ca niciodată de creația populară, să fiu inculpat într-un proces de către forul căruia i-am predat munca mea, din cauza necinstei altora care mi-au înșelat buna credință [...]".

Din alte însemnări în ciornă, Cocișiu menționează că procesul a fost amînat pentru 18 noiembrie, ordonîndu-se o anchetă suplimentară ca urmare la memoriul său.

Toate acestea — adăugîndu-se la șubrezenia lui fizică și la tensiunile nervoase în care-și ducea viața — au adunat în el multă amărăciune nemeritată, grăbindu-i sfîrșitul. La 21 noiembrie 1952, Ilarion Cocișiu a părăsit această lume ce i-a fost mai degrabă potrivnică decît prietenoasă. Avea doar 42 de ani!

★

Anilor de la catedră, Ilarion Cocișiu le-a adăugat anii culegerilor de folclor, pe teren, singur sau însoțit de alți colaboratori — în Vidra-Cîmpeni (decembrie 1936), în județul Tîrnava Mare (1936—1937 și mai tîrziu), în Hațeg (1938), în Mureș (1938), în Țara Oltului (1939) etc., etc. — sînt numai cîteva regiuni folclorice „bătute" de Cocișiu. A acordat o anumită prioritate Transilvaniei, fără a neglija însă și celelalte regiunii ale țării — Banatul, Oltenia, Moldova, Muntenia ... S-ar putea spune că nimeni ca el n-a cunoscut și n-a îndrăgit „terenul", care, pe lîngă multe neajunsuri, cauzate de greutăți materiale specifice unor astfel de expediții, i-a oferit satisfacții spirituale deosebite. Pentru Cocișiu, culegerea nu însemna însă totul, nu reprezenta o acțiune finită, asupra căreia nu trebuia să mai revină; de la culegere trecea la analiză, la teoretizarea problemelor specifice, pe care le prezenta într-un cadru metodologic adesea inedit, așa cum am văzut în studiul publicat în *Sociologia românească* (1938): *Despre răspîndirea geografică a unui cîntec de stea*, în care autorul a urmărit circulația unei singure melodii pe o arie largă de răspîndire; sau în schița monografică *Folclor muzical din județul Tîrnava Mare* [9], tipărită în anul 1944, de asemenea considerată a fi prima monografie regională de folclor, în care Ilarion Cocișiu prezintă un material muzical inedit, aparținînd tuturor genurilor. Problema perspectivei istorice și aceea a prezenței în context a variantelor melodice erau aspecte importante de care nu se putea lipsi în teoretizările sale.

Își concentra atenția asupra unor teme inedite, oarecum curioase la prima vedere, cum ar fi cea intitulată *Despre emisiunea vocală a cîntăreților ardeleni* [10], tipărită postum, în care Cocișiu insistă, printre altele, asupra poziției buzelor cîntărețului la execuția anumitor intervale melodice, asupra culorii timbrale, ca și asupra emisiunii speciale a unor sunete în contextul melodic.

Referindu-se la culegerile de cîntece valahe, apărute în *Allgemeine musikalische Zeitung* din 1814, 1821 și 1822, scrie studiul intitulat: *Un străin (anonim) despre muzica românească la începutul secolului al XIX-lea*, apărut postum [11], în care Cocișiu, după ce arată obiectivitatea și seriozitatea referințelor cu privire la originea și caracteristicile muzicii ardelenești și moldovenești, face o analiză a culegerilor prezentate de anonim. Colecția devenise cunoscută din donația lui George Breazul către Academia Română (martie 1940) și din articolul pe care acesta l-a publicat în *Acțiunea* [12].

[9] Ilarion Cocișiu, *Folclor muzical din județul Tîrnava Mare. Schiță monografică (cu 100 de melodii din toate genurile folclorice)*, apărută în: *Monografia județului Tîrnava Mare*, Sighișoara, 1944.

[10] Ilarion Cocișiu, *Despre emisiunea vocală a cîntăreților ardeleni*, în: *Studii muzicologice* (București), nr. 2, 1956.

[11] Ilarion Cocișiu, *Un străin (anonim) despre muzica românească la începutul secolului al XIX-lea*, în: *Revista de folclor*, București, I (1956), nr. 1—2.

[12] George Breazul, *op. cit.*, scrisoarea nr. 1 063; idem, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. V, ed. îngrijită și prefațată de Gh. Ciobanu, București, 1981, p. 431.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

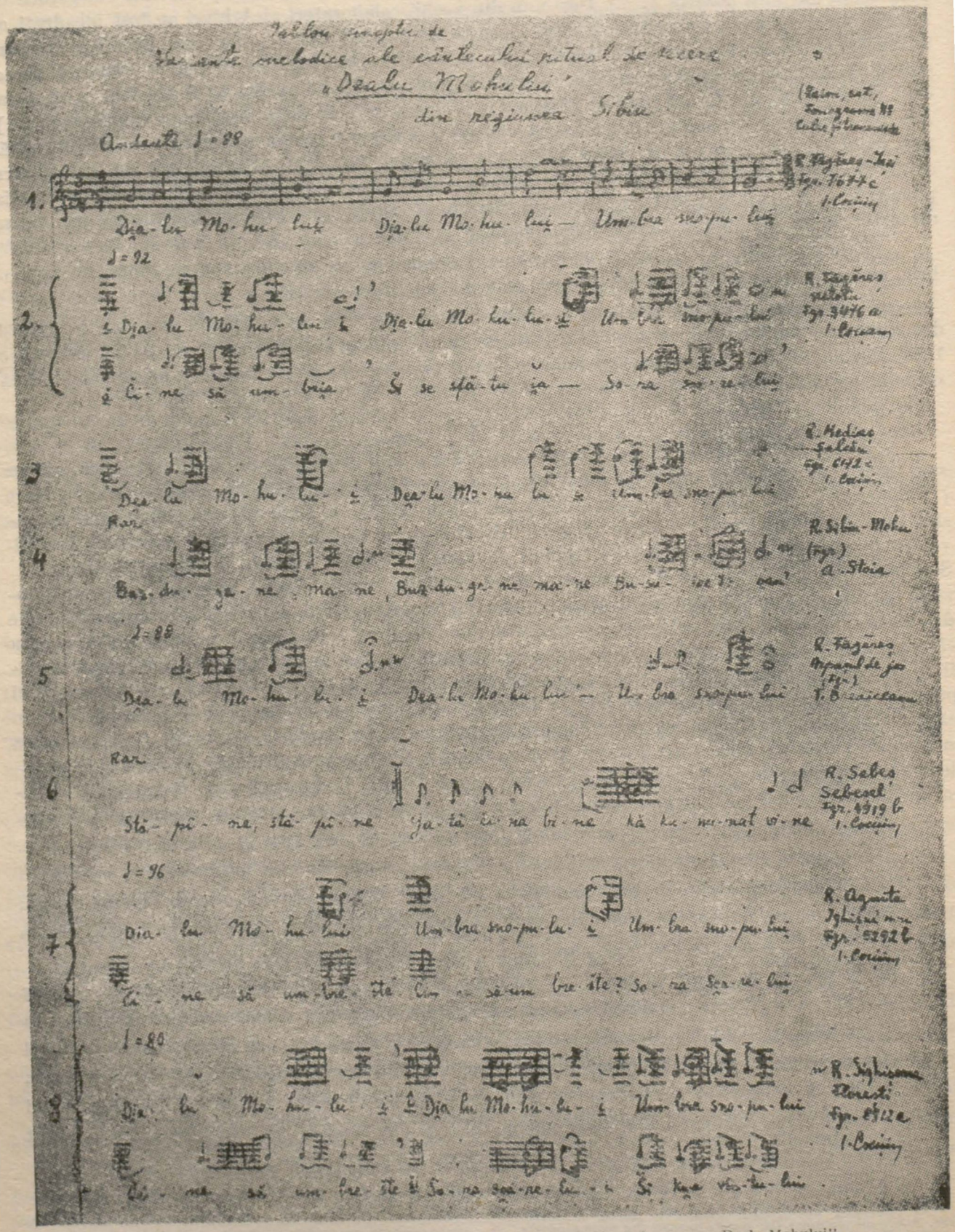


Fig. 3 Tablou sinoptic de variante melodice ale cântecului ritual de secere „Dealu Mohului".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În alt studiu al său, *Cîntece de seceriş* [13], definitivat în 1951 şi tipărit postum, sub îngrijirea Emiliei Comişel, Ilarion Cocişiu se concentrează asupra tematicii literare şi muzicale a cîntecului „Dealul Mohului" din sudul Ardealului, unitar în zona Sibiului. Tema tratată — cîntece rituale de seceriş — face parte din ritualul agrar. Şi aici, ca de altfel în tratarea tuturor problemelor de folclor, Ilarion Cocişiu aduce în context „perspectiva istorică, spre a putea deduce, pe baza ei, drumul pe care l-a parcurs ritualul în anumite epoci şi pentru a întrevedea apoi în ce chip trăieşte şi mai este necesar vechiul, şi dacă el generează noul". Este şi acesta — după cum apreciază Ovidiu Bîrlea — primul studiu muzicologic concentrat asupra unei singure specii folclorice. Interesantă ne apare şi teoretizarea melodiei-tip, în raport direct cu variantele. Pentru a fi mai concret, Ilarion Cocişiu întocmeşte un sugestiv „*tablou sinoptic*" care, din nefericire, n-a apărut în studiul îngrijit şi tipărit de Emilia Comişel în 1982, negăsindu-l în manuscrisul pe care l-a avut la dispoziţie. L-am descoperit în schimb noi, în filele răzleţe ale unei copii păstrate în arhiva familiei. Fiind important din punct de vedere al concepţiei şi sugestiv pentru fixarea arhetipului şi a variantelor — dar mai ales pentru perioada în care a fost conceput — îl prezentăm alăturat, în speranţa că, într-un fel sau altul, va putea fi dat publicităţii [14].

Peste trei luni, în noiembrie 1951, Ilarion Cocişiu definitivează un alt studiu monografic, *Despre dialectul muzical ardelean*, una dintre cele mai importante contribuţii ştiinţifice ale autorului, rămasă în manuscris. Autorul a avut în vedere conceptul de dialectologie folclorică muzicală în strînsă legătură cu dialectologia lingvistică, cu istoria, filologia, arheologia etc. A ales Ardealul, deoarece a lucrat mai mult şi mai intens în această parte a ţării şi, în consecinţă, cunoştea mai bine acest ţinut. Punctul de discuţie a pornit de la articolele lui Béla Bartók, în care acesta „trasează graniţe tăioase dialectale". În locul graniţelor dialectale, Cocişiu arată că a pornit de la realităţile terenului: centrele de intensitate dialectale. „Căci cîntecul are putere de circulaţie ca şi omul, mai redusă în anumite epoci, mai largă într-altele, şi niciodată nu e înrădăcinat ca arborele, semănînd cu zonele de păduri în munte". Şi în teoretizarea acestei chestiuni se prevalează de datele pe care le oferă sau se deduc din perspectiva istorică; şi aici vom reîntîlni melodia-tip şi variantele care prefigurează subdialectele şi graiurile. În 15 puncte stabileşte caracteristicile ce dau unitate subdialectului şi graiului. Aşteptăm cu interes publicarea acestui valoros studiu muzicologic, în îngrijirea lui Tiberiu Alexandru, recent anunţată, spre a face cunoştinţă cu idei şi dezbateri de mult enunţate, însă neajunse încă la noi din lipsă de spaţiu publicitar şi, de ce nu, de prea tîrzie recunoştinţă faţă de acest eminent cercetător al culturii muzicale româneşti.

În Arhiva Institutului de etnografie şi folclor din Bucureşti, la numărul de cotă 73, se păstrează astăzi 55 de dosare, mai mari sau mai mici, cu mii de pagini de manuscris rămase de la Ilarion Cocişiu: cîntece, texte poetice, fişe cu informaţii folclorice de tot felul, transcrieri de melodii etc., toate acestea culese şi adnotate în numeroasele expediţii făcute de el de-a lungul şi de-a latul ţării. Numai cu transcrieri de melodii sînt numerotate opt dosare (nr. 39—46), conţinînd sute de pagini: colinde, cîntece, jocuri, balade, cîntece rituale etc. Se păstrează aici şi cîteva studii de interes ştiinţific, care ar trebui să stea în atenţia cercetătorilor spre a fi urgent publicate. Iată de pildă cîteva din ele:

Ritmul colindelor din Ardeal, un studiu care a fost dat la tipar, cîndva, şi prezentat autorului în pagini de corectură. Nu la acesta se referea C. Brăiloiu în scrisoarea adresată lui Cocişiu, la 5 aprilie 1947? Un exemplar al acestei prime corecturi se păstrează în Biblioteca Institutului (nr. 8 533), necorectat şi lipsit de exemplificările şi tabelele prevăzute în text de autor, deci un exemplar incomplet, care ar trebui înlăturat din evidenţa bibliotecii. Un alt exemplar al acestui studiu, păstrat în aceleaşi pagini de corectură, se găseşte în Arhiva Institutului (cota 73, dos. 1, conţinînd 434 f.), exemplar pe care Cocişiu a făcut numeroase intervenţii, cerînd o nouă corectură. Este bine să se ştie că numai exemplarul din arhivă reprezintă ultimul cuvînt al autorului, alături de paginile de corectură aflîndu-se şi exemplificările, şi tabelele cu formulele ritmice extrase din melodiile analizate. Acest exemplar deci ar trebui reluat şi trimis la tipar, spre a fi editat în

[13] Ilarion Cocişiu, *Cîntece de seceriş*, în: *Studii şi comunicări*, IV, Sibiu, Asociaţia folcloriştilor şi etnografilor, 1982, ed. îngrijită şi cu o notă biografică de Emilia Comişel.

[14] Ne facem datoria de a arăta aici că Octavian Stoia, originar din comuna Mohul-Sibiu, într-o scrisoare din 14 decembrie 1984 adresată nouă, şi-a exprimat unele obiecţii privind aria de răspîndire a cîntecului „Dealul Mohului", declarînd „inexactă afirmaţia" lui Ilarion Cocişiu privitoare la aria de răspîndire a acestui cîntec (vezi p. 36, primele 3 paragrafe din studiul *Cîntece de seceriş*). Scrisoarea, împreună cu demonstraţia lui Octavian Stoia, le-am depus la Institutul de etnografie şi folclor spre a fi date publicităţii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

forma lui corectă și completă, și aceasta într-o acțiune urgentă a institutului. „În colinde — arată Cocișiu — ritmul este esențial și, coroborat cu celelalte elemente (cadențe, refren, rînduri melodice etc.), el poate contribui la o corectă clasificare". Referindu-se apoi la cele trei sisteme ritmice propuse de Bartók (ritmul punctat, ritmul bulgăresc și ritmul modal), Cocișiu conchide că „ritmul modal — bazat pe combinația valorii lungi (pătrimea), cu cea scurtă (optimea), avînd cea mai mare frecvență pe toată aria de răspîndire a românilor, și mai ales acolo unde genul colindă e mai viu și mai bine conservat, îl socotesc cel mai caracteristic nouă". În nota de subsol 11, inclusă la acest paragraf, Cocișiu adaugă în corectură următoarele : „Termenul de ritm bulgăresc îl socotesc impropriu, căci acest ritm e întîlnit și la alte popoare, mergînd departe în Orient. Komitas îl semnalizează la armeni [...]. Pînă în 1930, folcloriștii bulgari nu l-au sesizat în lucrările lor, Panoff scriind dansul Răceniță în 3/4 sau 3/8, deși acest joc e cel mai caracteristic în această privință". Studiul este însoțit de 4 tabele, cu frecvența formulelor ritmului modal în colinde cu vers de 8 și 6 silabe, și alte 4 în refren versificat de 8 și 6 silabe. În *Anexă* adaugă două planșe cu exemple muzicale, precum și alte exemple de melodii și formule ritmico-melodice.

Ritmul saphic este primul studiu al unui ciclu mai mare privind „ritmica în cîntecul popular", temă care l-a preocupat pe Cocișiu în mod deosebit. Acest studiu se păstrează în dos. 9 (177 f.), împreună cu toate anexele lui exemplificative. „Studiul sistemelor ritmice în cîntecul popular — precizează Cocișiu — început cu ani în urmă, a dus la o serie întreagă de lămuriri prețioase pentru cunoașterea și sistematizarea materialului, dar nu și-a căpătat valoare, nefiind îndeajuns legat de problema creației și în general de actualitate". Pornind de la ideea că un ritm nu trebuie privit „în sine" ca forță expresivă, Cocișiu arată că acesta trebuie considerat în complexul celorlalte elemente intonaționale. „Aceeași formulă ritmică poate căpăta altă expresivitate și concură la tălmăcirea altor stări sufletești, creează alte emoții în asociere cu alte elemente ale intonației, primind astfel o altă culoare intonațională". Rolul coordonator, de organizator în melodie îi revine ritmului. Cît privește ritmul saphic și aria lui de cuprindere, autorul precizează : „în toate părțile țării și în genuri diferite : cîntec, colindă, joc ; mai rar în balade și cîntece rituale de nuntă. Nu-l găsim în doină, cîntece de mort, de seceră, de secetă și nici în cele de copii. Cea mai deasă frecvență în trecut o aflăm în colindele din Ardeal, în cîntecele din nordul Moldovei". Și acest studiu trebuie reconstituit și dat publicității, conținutul lui și felul în care a fost realizat fiind de mare interes.

Semnalăm aici din nou necesitatea revizuirii atitudinii noastre față de memoria lui Ilarion Cocișiu. Au trecut 38 de ani de la moartea acestui eminent cercetător al muzicii noastre populare fără ca întregul său lăsămînt artistic și științific să fie valorificat în mod sistematic. În afară de cele două studii prezentate mai sus, în Arhiva I.E.F. există și alte materiale interesante care ar putea fi valorificate pe calea tiparului, cum ar mai fi : *Despre lăutari* (dos. 15), *Cîntece din Covăsînț — Arad* (dos. 13), *Studii și însemnări despre muzicieni români :* Cucu, Brăiloiu, Brediceanu, Castaldi, Corul „Carmen", al cărui membru activ fusese etc. Despre Cucu menționa, de pildă, că nimeni ca el nu a folosit ritmul saphic în creație *(Haz de necaz)*. Dar transcrierile, sutele de pagini de transcrieri ale melodiilor culese de el în multele campanii prin țară ! Salutăm inițiativa celor care au impulsionat apariția postumă a puținelor lucrări tipărite. Este necesar însă să facem mai mult, să explorăm cu toată grija cele 55 de dosare care ascund între filele lor o operă științifică de interes muzicologic național și, de ce nu, internațional.

Etnomuzicologia, după cum bine știm, este o ramură a muzicologiei, care se ocupă, în principal, de culturile muzicale ale popoarelor [15]. Unii raportează etnomuzicologia numai la culturile arhaice, alții la culturile popoarelor care se găsesc în afara culturilor occidentale ; unii asociază etnomuzicologia cu folcloristica, cu etnografia, cu muzicologia comparată etc. În fond, dacă ținem seama de faptul că atît culturile arhaice, cît și cele ale poporului nostru, de exemplu, sînt determinate, să păstrează și se transmit în aceleași condiții și după aceleași criterii, diferențe nu sînt, ci numai apropieri. Mai curînd am putea prelua conceptul de muzicologie comparată, impulsionat de școala germană de la Berlin, prin Carl Stumpf, E. M. Hornbostel, Curt Sachs și alții,

[15] *Dicționar de termeni muzicali*, Coord. Zeno Vancea, red. coord. Gheorghe Firca, București, 1984.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care acordau prioritate genezei artei muzicale populare, structurii ei arhaice, cu multiplele ei variante. Aici, la Berlin, și cu acești iluștri reprezentanți ai școlii germane de știință a muzicii a studiat, în anii 1922—1924, și George Breazul, devenind el însuși, prin felul de a trata creația anonimă populară, un fervent adept al ideii de muzicologie comparată. Putem afirma deci că prin George Breazul a pătruns și la noi conceptul de etnomuzicologie, putînd fi aplicat și la cultura muzicală a poporului nostru.

Se pune deci întrebarea, în cazul nostru, dacă Ilarion Cocișiu a fost sau nu un etnomuzicolog în adevăratul înțeles al cuvîntului, dacă prin tematica abordată, prin conținutul și metodologia aplicată în tratarea problemelor teoretizate a reușit să se apropie de conceptul presupus de etnomuzicologie, de ideea universalității tematice, de metoda de cercetare comparată a creației populare.

Dacă ar fi trăit anii de fructuoasă elaborare prefigurați în studiile realizate și ar fi continuat cercetarea culturii muzicale populare în spiritul și structurile acestora, nu ne îndoim că Ilarion Cocișiu ar fi fost un etnomuzicolog în adevăratul înțeles al cuvîntului, în scrisul căruia știința muzicii ar fi adăugat patrimoniului artistic adevăruri universal valabile.

ANEXE

În cuprinsul acestora am reunit 36 de documente inedite ce se raportează direct la activitatea de folclorist a lui Ilarion Cocișiu. Le prezentăm în ordine cronologică.

Toate aceste scrisori și documente au fost reproduse de noi după manuscrisele autograf păstrate în colecția familiei, respectiv a doamnei Ludmila Cocișiu, soția folcloristului. Ne revine onoarea de a-i transmite și pe această cale mulțumirile noastre pentru amabilitatea de a ni le fi pus la dispoziție.

Avem speranța că întreg acest material documentar va putea contribui la o mai bună cunoaștere a vieții și activității unuia dintre cei mai merituoși folcloriști muzicali români, Ilarion Cocișiu, dar și la fixarea unor momente și fapte importante în evoluția etnomuzicologiei românești.

1. ILARION COCIȘIU CĂTRE PĂRINȚI

București, 14 VI 1931

Iubiți părinți,

Săptămîna trecută v-am scris o scrisoare în care vă comunicam că pe ziua de astăzi voi fi acasă. Întîmplarea face ca și anul acesta să-mi amîn sosirea. Dl. prof. Brăiloiu mi-a spus să stau încă două săptămîni să lucrez la Societatea compozitorilor, să mă învețe cum să lucrez la culegerea cîntecelor și să aștept să repare aparatele, pentru ca să iau și eu unul la plecare. N-am putut să-l refuz, mai ales că s-a oferit să-mi plătească pe acest timp masa și casa. Din partea mea eram mai bucuros să vin acasă și să nu mai rabd căldura Bucureștiului, dar, și așa e bine, pentru că stau în folosul meu și nu pierd nimic. Am terminat și ultimele examene și acum sunt foarte liniștit. Vineri seara cînt la Radio, cu o societate corală „Cesar Frank", la ora 9. Rudeniile de aici sînt toate bine și sănătoase, vă trimit complimente. Tanti Mimi mi-a spus că la vară s-ar putea să vină pe la noi. Scrieți-mi ce mai faceți pe acasă, cum e timpul, ce mai face Liviu, Emil nu s-a făcut mai bine? Eu de aici, cu toate că trăiesc în orașul noutăților, dar totuși nu vă pot spune prea multe. Vă rog deci nu vă îngrijorați de întîrzierea mea și nu mă așteptați decît peste vreo două săptămîni.

al d-tră fiu,
Ilarion

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

2. ILARION COCIȘIU CĂTRE PĂRINȚI

București, 6 IX 1932

Iubiți părinți,

Am ajuns în București joi de dimineață, și pentru că tanti și unchiu nu erau încă întorși de la Constanța, am dus bagajul la căminul „Țara Bârsei", unde locuiesc și acum. Unchiu s-a întors sîmbătă și azi a plecat la Cohaliu. Poate că trece și pe la d-voastră. Eu am vorbit de-abia ieri cu dl. prof. Brăiloiu. Dînsul pleacă la mare. Ca să nu pierd timpul degeaba, i-am spus că fac culegere în Bihor, și în acest scop mi-a dat 3 000 de lei pentru cheltuieli. Așa că vrînd nevrînd o să plec în Bihor. Mi-a spus că dînsul vrea să vie și la noi să filmeze jocurile, pe la sfîrșitul lui octombrie. Atunci voi veni și eu acasă. Cu biserica am aranjat destul de bine. Mi-am găsit coriști în locul celor ce încă n-au venit și duminică am cîntat foarte bine. Mai stau în București pînă ce primesc scrisoare de la Hortenzia și prin 14 sau 15 cor. plec. Aici e o căldură mare. Noaptea nu pot dormi acoperit, iar dimineața mă trezesc veșnic răcit. Au început să vină și foștii mei colegi pentru ca să se înscrie, așa că nu mai sunt singur, cum eram acasă. Dacă mi-au venit scrisori, vă rog să le puneți într-un plic mai mare și să mi le trimiteți. Cînd mă voi întoarce din Bihor, vă scriu să-mi aduceți la Sighișoara un pachet, pentru că aici viața tot mai scumpă se face. Pîinea s-a scumpit foarte mult. De cînd am ajuns în București, am umblat cît n-am umblat acasă toată vara. Multă voie bună rudeniilor și colegilor mei.

Cu drag, al d-voastră fiu, *Ilarion*

Societatea Compozitorilor români, str. Lipscani nr. 110 Buc.

Scoateți de la primărie și trimiteți-mi un certificat de sărăcie pentru scutire de taxe.

3. ILARION COCIȘIU CĂTRE PĂRINȚI

București, 5 VII 1933

Iubiți părinți,

În sfîrșit, am trecut ultimul hop. Am dat examenul de bacalaureat și l-am luat. Sunt foarte bucuros de acest lucru. Cu aceasta am trecut peste ultima piedică ce mi se punea, pentru ca să nu pot intra în învățămîntul secundar ca profesor. La toamnă îmi dau licența și cu asta am isprăvit definitiv. Diseară vine de la Paris dl. prof. Brăiloiu. Îl aștept la trenul de 12. Să văd ce hotărîre ia pentru la vară. Încă nu știu ce fac, unde merg. În tot cazul trec și pe acasă barem pentru cîteva zile. S-ar putea să vin săptămîna viitoare. Nu sînt sigur în ce zi vin. Preotul n-a vrut să ne plătească leafa la biserică și mai cîntăm și duminică doar îl înduplecăm să ne dea ceva.

După ce termin la societate de lucru, primul drum îl fac spre casă. E vorba să lucrăm la Făgăraș, și în acest caz vin cu dl. Brăiloiu pe la noi pe acasă. Dînsul, după cît am înțeles din scrisori, e tot bolnav și de aceea mă tem că și la vară tot greul muncii o să cadă în sarcina mea.

Pînă la venirea mea acasă nu vă mai scriu nici o scrisoare Îi scriu acum și d-lui Timotei, pentru că și lui îi face plăcere că am trecut bacalaureatul, pentru că acum nu mai poate zice nimeni că am numai școala normală.

Pe aici plouă în continuu. Tanti Mimi e la Constanța, iar unchiul și tanti Mărioara stau aici, din cauză că dînsa suferă încă cu gîtul.

Cînd vin acasă, o să vorbim mai mult. Acum vă scriu ca să știți să nu fiți îngrijorați dacă întîrzii și să știți că sînt foarte bine, iar pe de altă parte vă scriu ca să vă fac bucurie cu examenul pe care l-am luat. Dintre toți cîți am dat diferența (Stoia și alți prieteni) numai eu m-am supus și am luat bacalaureatul.

Vă doresc tuturor multă sănătate,

al d-voastră fiu,
Ilarion

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

4. HARRY BRAUNER CĂTRE ILARION COCIȘIU

24 I 1934

Dragă Ilarion,

Domnul Brăiloiu te înștiințează că a primit scrisoarea ta. Că d-ra Göring n-a dat nici un semn de viață deși prezența ei ar fi necesară, avînd în vedere dorința domnului profesor de a te aduce la București și în consecință de a discuta cu ea posibilitățile. Acum o veste mare: în ziua de 17 febr. va veni Bartók la București unde va sta pînă în 24. Vine pentru un eventual concert și o conferință. Cum domnul Brăiloiu ține să fii și tu aici la acest unic eveniment, te întreabă dacă crezi că ai să te poți elibera la data de mai sus să vii pînă la București.

Concertul societății s-a amînat pentru 9 februarie, deoarece la data cînd îl anunțasem va avea loc un concert pentru regele Boris.

În legătură cu colindele îți trimite mai multe lucruri care le începuse în vederea unui „corpus" abandonat.

Sunt diverse extrase din colecții, adunate cu multă cazną (precum îți poți da seama) și care fără îndoială îți vor fi foarte folositoare. Bineînțeles că se recomandă multă atenție în mînuirea lor spre a nu se rătăci.

Parte din aceste lucrări au fost publicate însă n-are nici o importanță, decît pentru eventuale referințe. Nu sunt absolut complete aceste extrase (adică domnul profesor nu poate jura de asta) însă neîndoios că-ți vor ușura munca și îți vor fi tare utile.

Și acum, dorindu-ți „cătănie cît mai ușoară", te salut prietenește,

Harry

5. GH. N. DUMITRESCU BISTRIȚA CĂTRE ILARION COCIȘIU

IZVORAȘUL
Revistă de muzică,
artă națională, folclor
și teatru sătesc Bistrița-
Mehedinți

Bistrița, 9 martie 1936

Mult stimate domnule Cocișiu,

Scrisoarea d-tale mi-a produs o bucurie nespus de mare, legînd sentimente de deosebită considerație într-o plăcută amintire a întîlnirii din București și față de munca prodigioasă pe care am urmărit-o pretutindeni și pe care d-ta ai desfășurat-o cu atîta zel.

Este drept că eu, fără să întreb, am luat articole din *Țara noastră* și le-am publicat în *Izvorașul*, motivînd aceasta. Ziarul este azi, mîine, în mîinile unui anumit număr de cititori; *Izvorașul*, fără a fi orgolios, este cetit de specialiști, de studenți și va fi cetit de-a lungul vremii și cercetat la facultăți și marile biblioteci, fiind un domeniu de actualitate în tot timpul: folclor, muzică, teatru sătesc etc., se cercetează an de an.

Deci imprimarea unor anumite articole în *Izvorașul* cu sursă deja publicată în alte reviste și ziare își are justificarea de mai sus, pentru a nu se pierde, ci a folosi prin cunoștințele și adausurile deosebitelor probleme discutate.

Mult m-ar bucura dacă paginile de muzică poporană ar putea adăposti cîntări din colecția d-tale; de asemenea, paginile literaturii *Izvorașului* să poată fi bază de cercetare și îndrumare în problemele ce se pun în legătură cu muzica poporană și folclorul, în genere.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Trimit acum odată cu aceasta și nr. 1 și 2 din *Izvorașul* pe acest an.

Mai adaug apoi că și eu aici sînt în formarea unei arhive de folclor și a unei arhive fonografice — o țîră de arhivă mai bine zis – fiindcă nu mă pot nici măcar compara cu cea de la Cluj, nici cu cea de la București; una de folclor literar; alta de folclor muzical.

Totuși o mititică formație în jurul *Izvorașului*.

De-abia am început de la 1 ian. a.c. și material vine grozav de mult. Nu-mi știu ceasuri de odihnă și nu-mi știu capul sub povara muncii, sub diferitele aspecte:

Biserică, școală, tipografie, cămin cultural, bancă, gospodărie de țară etc. pentru a satisface porniri lăuntrice și apoi și pildă pentru megieși.

Tot ce s-a trimis le voi publica de este posibil în fiecare număr, adică martie, aprilie și mai. Deja-i cules *Ion Vidu* la ora cînd scriu.

Poate în ceasuri de liniște să ni se mai trimită ceva nou.

Cu deosebite mulțumiri pentru bunăvoință și cele mai alese sentimente de deosebită stimă,

Pr. Gh. N. Dumitrescu Bistrița

6. CONSTANTIN BRĂILOIU CĂTRE ILARION COCIȘIU

10 X 37

Da, dragă Cociș, ai făcut tot ce se putea omenește face și în schimb a mers totul bine aici (vezi mai jos).

Îți mulțumesc, adică ce să-ți mulțumesc eu?

Mulțumi-ți-ar Domnul
Că eu nu ți-s omul.

Acum spre știință:

1. Târnava a mers ff. bine, tot, mai ales bătrîna căreia dl. Anjineriu i-a fabricat un glas de înger. De altfel n-am văzut om mai de treabă decît femeia aceea. Tinerii, bine, decît că s-au oprit într-un cîntec după 3 (așa se pare), sub cuvînt că la SCR numai atîtea cuvinte au cîntat. Dar nu-i nimic.

2. Galda, o minunăție. Ce mai informatoare! Păcat că n-a vrut să mai stea puțin. Mai era mult de scos. Poate va fi nevoie să mai vie o dată.

3. Oașul: Toată lumea, dacă mi-aduc bine aminte, la înălțime. Horea Mariei o minune, tot astfel a lui Vasii. Măricuța Ciocan a cîntat plîngînd un bocet curios de tot numai din A. Neașteptat. Păcat că n-a venit un lăutar, astfel că n-am putut face matrițe. Va fi nevoie de copii. De altă parte, a fost cu neputință să cînte buciumul cu Maria împreună bocetul. Am luat bocet din bucium singur.

Cît despre cei 1 900 lei dați de tine lui Mirilă au dispărut fără urmă în învălmășeală. Poate mai dai de urma lor cumva?

Înregistrările s-au făcut cu o seamă de minunății din Ilfov, mai ales o „Dragoste" și un „Oltenesc" lăutăresc de pomină.

Dragostea bărbătească țărănească încă nu a fost ce doream. Va mai trebui căutat; în schimb cîteva cîntece și un „Oltenesc" desăvîrșite.

Mai departe nu-ți mai spun, că aș scrie vreo 10 pagini. Vei veni și vei vedea. Cu cele comerciale *bine*, am înregistrat vreo 86—90 fețe; Ça bouge un peu?

Cam asta. Și scrie curînd. Mult bine.

Const. N. Brăiloiu

Uitam să-ți spun că s-a înregistrat o față cu un bocet al d-nei El. Teodoroiu la moartea fiicei sale Ecaterina. Cum, și ce fel, o poveste lungă, plină de haz de necaz.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

7. CONSTANTIN BRĂILOIU CĂTRE ILARION COCIȘIU

15 V 38

Dragă Cociș,

Îmi pare foarte rău că a fost boală pe la tine. Că au întîrziat lucrările antologiei tărnăvene n-ar fi nimic, dar trebuie să luăm înțelegere precisă pentru viitor. Spune cum ai de gînd să faci că, după cîte știu eu, școala se sfîrșește tîrziu și sînt temeri ca eu să plec pe urmă din București.

Pe Maria Sărac o vom aduce atunci cînd vom începe o prelucrare primă a întregului.

De „fraiurile" pentru umblat prin sate e mare nevoie și-ți voi trimite și ție unul. Vom face ceva și prin fundații.

Aștept vești și îți urez tot binele.

Const. N. Brăiloiu

P.S. Ce este cu cilindrii care i-ai adus. N-am găsit accesoriile lor.

8. CONSTANTIN BRĂILOIU CĂTRE PĂRINTELE DUMA

Buc. 4 VI 38

Sărut mîna, părinte Duma,

În locul acestei scrisori, era vorba să vin eu însumi să te văd la Petroșani, dar în clipa din urmă s-a hotărît altfel.

Îmi pare rău, deseori mi-aduc aminte de Sfinția ta și de preumblările noastre folclorice prin părțile Jiului și trag nădejde să mai am parte de ele în viitor.

În locul meu te va cerceta elevul meu, prof. Cociș, însărcinat cu a 4-a culegere în Hațeg. Rog din suflet pe Sfinția ta să-i dai ajutor părintește, cum știi să faci, ca să putem ridica un monument frumos bătrînei țări a Hațegului. Îți va fi din suflet recunoscător și îți spune multă, multă prietenie, al d-tale,

Const. N. Brăiloiu

9. CONSTANTIN BRĂILOIU CĂTRE ILARION COCIȘIU

29 IX 38

Dragă Cociș,

N-am înțeles tocmai bine cu ce ți-a greșit Tiberiu, dar știu în schimb că nu m-am ținut eu de cuvînt față de tine. Cartea de cl. IV a apărut fără bilețelul plănuit, dar nu este vina mea. A ieșit din mașină la ora 2 dimineața în ziua de 15 și a doua zi am plecat la Gorj, ne mai putînd auzi nimic despre manuale și pedagogie muzicală. Ultimele pagini au fost scrise în ziua de 13. Dacă s-ar vinde cele 2 000 de cărți la care am mărginit ediția I, voi adăuga, împreună cu însemnarea greșelilor, o listă a culegătorilor.

Cred că ai făcut bine că te-ai dus în Mureș și informațiile tale îmi vor fi de folos cînd voi asculta culegerea. De discuri deocamdată ne vom abține, cred, cel puțin din județele neantologice, am făcut iama în gologani și comanda de cilindri m-a adus în sapă de lemn. Asta nu înseamnă că lăsăm antologiile în voia Domnului, ci dimpotrivă. Tîrnava Mare urmează înainte și te rog iarăși să-ți încordezi toate puterile ca s-o dăm gata.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Am să copiez articolul tău și-l voi da la o gazetă, încă nu știu care dacă Măria sa Hitler ne va îngădui să ne mai ținem și de asemenea fleacuri.

Deocamdată te las sănătos și-ți urez tot binele,

Const. N. Brăiloiu

10. CONSTANTIN BRĂILOIU CĂTRE ILARION COCIȘIU

4 XII 38

Dragă Cociș,

Golopenția mi-a arătat ieri articolul care l-ai scris pentru *Sociologie românească*. N-am avut răgaz să-l citesc chiar amănunțit, dar mi-am putut totuși da seama de cuprinsul lui. Sînt cîteva lucruri despre care aș fi vrut să vorbesc cu tine înainte de tipărire și ți le-aș fi scris acum, dacă nu-mi spunea Petcu că ai de gînd să te întorci curînd la București. Așa mă mărginesc să te întreb cînd vii, ca să nu întîrzie tipărirea. Păcat că în ziua trecerii tale pe la societate n-am putut vorbi cu tine. Nu mai pierdeam vreme, că mi-ai fi spus tu de articol.

Mai este ceva. Se apropie 31 dec. și n-o să mai fie bune biletele de drum de fier. Mă gîndesc că tot din Tîrnava Mare ar fi bine să mai aducem cîțiva oameni pentru plăci, mai ales că unele melodii trebuiesc înregistrate din nou. Te-ai socotit ce s-ar putea face mai lesne sau ce nu poate fi prea mult amînat? Adu-ți aminte și scrie-mi cît mai grabnic.

Mult bine,
Const. N. Brăiloiu

11. CONSTANIN BRĂILOIU CĂTRE ILARION COCIȘIU

13 XII 38

Dragă Cociș,

Am uitat să-ți spun la telefon să nu lași în articolul tău cele scrise despre notația melodiilor una sub alta, „cum numai eu am făcut-o", fiindcă ai lăsat însă locurile albe, cum facem noi, poți să spui că ai întrebuințat sistemul din „Bocetul de la Drăguș" sau Bocetul din Oaș. La ritm poți asemenea face aluzie la „B. de la Drăguș" dacă vrei. Grupurile metrice binare și ternare sunt lămurite și acolo, însă în „Bocete" pătrimile sunt interpretate ca „lungimi" ale optimilor, ceva ce n-ar avea înțeles în studiul tău.

Mai este și ceva de care mi-aduc acum aminte: cîntecele de stea, versificări întocmai ale Evangheliilor, colinde, dimpotrivă parafraze. Și acestea fac parte dintr-o definiție generală a colindelor, care trebuie mai întîi scrisă în amănunt, nu dată pradă prădătorilor cu bucățica. Dacă vei lucra mai departe la colinde, o vom putea scrie cîndva împreună. Lasă-le deoparte, deocamdată.

Aștept informațiile tale despre Tîrnava Mare. Pînă una-alta am să înregistrez vreo 2 jocuri. Adu-mi aminte colinda de care spui că trebuie refăcută.

Tot binele,
Const. N. Brăiloiu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

12. FLOREA FLORESCU CĂTRE ILARION COCIȘIU

Fundația Culturală regală
„Principele Carol"
Direcția căminelor

23 dec. 1938

Dragă Ilarion Cocișiu,

Acum nu știu cîtă vreme cînd ai venit la București am stabilit noi să răsturnăm pămîntul în ciuda celor doi poli ai săi care se dovedesc a fi foarte îndărătnici. În definitiv de ce nu ne-ar lua-o înainte.

Dar să lăsăm gluma că se supără Imbrescu cel foarte calculat ...

Eu lucrez de zor la monografia Vidrei. Este aproape gata. La Cluj s-au terminat redactările antropometrice. De aceea îți scriu cu gîndul că deja ai lucrat mare parte din lucrarea d-tale.

Să știi că articolul tău iese admirabil. Desenele sînt lucrate de neînchipuit. Vei primi cred nenumărate aprecieri pe această chestie minunată.

Ce mai faci?

Sper că o duci bine cu sănătatea, ca să nu mai vorbim de delectările tale sufletești pe care ți le prilejuiești atît de des și de plăcut.

Încolo, toate bune. Aștept doar vești îmbucurătoare de la tine.

Nu uita să transmiți omagii d-lui Teculescu și Petit.

Cu cea mai mare dragoste și urări de bine pentru noul an!

Fl. Florescu

13. NICOLAE URSU CĂTRE ILARION COCIȘIU

Timișoara, 27 II 939

Stimate domnule coleg,

Spunîndu-mi cumnata mea — dra. T. Herțegh, prof. de muzică la Deva — că la Breaza în ianuarie a.c. v-ați exprimat dorința de a-mi cunoaște lucrările mele — cum de altfel și subsemnatul doream să vă cunosc și personal, pentru că din serioasa și bogata activitate ce desfășurați v-am cunoscut mai demult — găsesc de bine a vă expedia două din aceste lucrări, în credința că în viitorul nu prea îndepărtat ni se vor încrucișa și drumurile noastre și vom avea plăcuta ocazie de a ne vedea și cunoaște și personal.

În gîndurile sincere și bunele intenții de mai sus, vă rog să primiți asigurarea aleselor mele sentimente ce vă păstrez.

Dr. Nicolae Ursu
Profesor la Gimnaziul „V. Babeș"
și la Liceul comercial
Timișoara, III, str. Rozalia 3

14. TRAIAN HERSENI CĂTRE ILARION COCIȘIU

1 III 39

Dragă domnule Cociș,

Nu te-am uitat. Ne sbatem să te aducem la București și sperăm că vom izbuti. La vară cercetăm Țara Oltului și vom avea nevoie de d-ta. Cu Arhiva de folclor nu s-a făcut încă nimic. D-ta ești trecut însă pentru detașare și la Serv. Soc. (direcția Stahl) și la Institutul de cercetări

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sociale al României (direcţia mea). În orice caz vei lucra la institut, nu la Serv. soc., căci acolo n-ai ce face. Aş vrea să cumpăr şi un fonograf ca să nu mai depindem de nimeni. Zilele acestea se va hotărî şi chestiunea d-tale. M-aş bucura să te avem printre noi.

Cu prietenie,
Traian Herseni

15. CONSTANTIN BRĂILOIU CĂTRE ILARION COCIŞIU

10 III 39

Dragă Cociş: colaborarea hiperstrînsă cu Fundaţia şi Institutul de cercetări Soc. mergînd spre înfăptuire, te-am cerut ministerului prin detaşare. Am aflat ieri că detaşarea s-a făcut şi te aştept la Bucureşti într-un viitor apropiat. Scrie-mi numai decît dacă ai fost înştiinţat.

Trag nădejde că astfel vom putea grăbi mult culegerea şi cercetarea, mai ales că întinderea lucrărilor va spori vrînd-nevrînd prin noile aşezări.

Mult bine,
Const. N. Brăiloiu

16. ANTON GOLOPENŢIA CĂTRE ILARION COCIŞIU

Serviciul Social
Institutul de cercetări sociale al României
Direcţia publicaţiilor

Bucureşti, 16 martie 1939

Dragă Cocişiu,

Cred că ai primit exemplarele din numărul nou al *Sociologiei*.

Care ţi-e gîndul cu extrasele? În caz că doreşti să-ţi faci 50 de bucăţi, trimite fără întîrziere 950 lei *Monitorului oficial şi Imprimeriilor statului*, Bd. Elisabeta, notînd pe cuponul mandatului că e vorba de extrase din numărul 9—12/1938 al *Sociologiei româneşti*.

Florea Florescu mi-a prezentat o înfăţişare interesantă a unei înmormîntări de la Cuhea. Ce zici despre ideea publicării concomitente a ei cu înmormîntarea din Haţeg, pe care ţi-am restituit-o?

Aş fi mulţumit să am ambele texte îndată după vacanţa de Paşte, pentru numărul aprilie—mai.

Cu cele mai bune urări,

Anton Golopenţia

17. TRAIAN HERSENI CĂTRE ILARION COCIŞIU

8 V 39

Dragă Domnule Cociş,

Ministerul a refuzat să facă detaşări acum la sfîrşitul anului şcolar. Rămîne deci să cerem dataşarea d-tale în toamnă. Numirea d-tale la noi rămîne însă valabilă. Vei lua diurna cu începere din mai şi-ţi dau delegaţie pentru cercetări în Ţara Oltului. N-am reuşit să transcriu încă cele cîteva colinde, dar sper să-mi fac şi răgazul acesta.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În orice caz studiezi tot ce se poate studia în materie de folclor muzical, ca să nu baţi de două ori acelaşi drum.

Poate găseşti timp să vii pentru o zi la Bucureşti ca să stabilim amănunţit programul de lucru.

Cu prietenie,
T. Herseni

18. CONSTATIN BRĂILOIU CĂTRE ILARION COCIȘIU

8 V 39

Dragă Cociș,

Abia m-am întors din străinătate : de aceea îţi scriu atît de tîrziu. Numaidecît după Grecia mi-a venit vestea că o bătrînă prietenă din Elveţia trage de moarte şi am plecat de azi pe mîine. Am stat 4 zile la Lausanne şi 2 1/2 la Paris să mai miros un pic de Occident şi să ridic o parte din discurile „istorice" pentru şcoală ; zăceau acolo de mai mulţi ani. Detaşarea ta la Serviciul social este bine făcută. Dar ministrul — aşa cel puţin îmi spune Stahl — a cerut să nu se mişte nimeni pînă la sfîrşitul anului, ca să nu se „conturbe" prea tare învăţămîntul. Să-l credem. Mai greu va fi cu Tiberiu, căruia trebuie să-i găsesc o suplinire în Bucureşti. Despre Magiari nu ştiu nimic, dar te rog să-mi scrii neîntîrziat dacă mai este vreme să vină.

De la întoarcerea mea am fost zi după zi încurcat cu sonorizarea filmului *Şanţ*. Făgăduisem să o fac. Dar despre cele plănuite nu mai aud nimic sau aud mereu, dar nu prea văd. Poate că se întinde de la Berlin molima „concesiilor unilaterale", cum zice marele Beck. Trec zilele, trec lunile, oamenii mor şi puţina putere cîtă mai este se iroseşte fără ca vreun lucru de seamă să poată fi dus la bun sfîrşit. Mă sfîşie cît mă priveşte vederea revărsării nesfîrşite de bani pentru atîtea şi atîtea lucruri neînţelese şi zadarnice. Mai uşor m-aş împăca cu sărăcia şi cu lipsa.

Dar astea toate nu trebuie să vă slăbească puterea vouă, care sunteţi tineri. Trebuie să lucraţi cu atît mai mult şi să faceţi toată truda care n-am ştiut s-o fac eu. Mai sunt pentru voi multe zile care n-au intrat în sac. Şi poate vor fi altfel decît cele de azi. Deci, *avanti Tîrnava* şi să dea D-zeu bine.

Multă dragoste,
Const. N. Brăiloiu

19. TRAIAN HERSENI CĂTRE ILARION COCIȘIU

21 V 39

Dragă Domnule Cociș,

Trimit colindele cetelor din Fîntîna, Cuciulata şi Lupşa. Vor urma şi celelalte. Dacă în timpul cercetării găseşti greşeli în textele trimise, te rog îndreptează-le. Eu le-am cules mai mult după textul rostit şi le-am verificat numai cu textul cîntat. S-ar putea deci să fie mici deosebiri de pronunţie. Pe de altă parte, s-ar putea să nu fi nimerit totdeauna informatorii cei mai buni. Vei vedea d-ta.

Cum stai cu definitivarea ? Mi-ar părea bine să treci şi peste chestiunea aceasta.

Îţi doresc spor la lucru şi te rog să crezi în sentimentele mele de prietenie.

Traian Herseni

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

20. CONSTANTIN BRĂILOIU CĂTRE ILARION COCIȘIU

[3 VI 39]*

Dragă Cociș : îți scriu într-o grabă ca de ajun de 8 iunie.

Serviciul social mi-a dat în circă punerea la cale a Concursului de jocuri al serbărilor și ne-a răsplătit cu o seamă de bilete de C.F.R. Aceste bilete sunt bune numai *spre* București (și înapoi) și numai pînă la 15 iunie, în trenuri personale. Îmi închipui că nu-ți e cu putință să pleci de la Sighișoara pînă-n ziua de 8. Dar poate ai putea veni în ziua de 11, sîmbătă, cu orice oameni? Nu zăbovi cu răspunsul să știu dacă trebuie să-ți trimit, da sau ba, biletele. Ar fi păcat să le pierdem. 11 iunie e sîmbătă și, prin urmare, zi de înregistrări la Mischonzniky. Pe urmă avem mașiniile abia miercuri, adică la 15, și nu s-ar mai putea călători decît pînă la 12 noaptea. *Troppo tardi* !

Dacă socoți că e nevoie, dă-mi o telegramă.

Tot binele,
Const. N. Brăiloiu

Cînd vei veni, vei avea de căscat ochii și gura la cele din urmă șmecherii ale d-lui Edison**.

---

* Data a fost stabilită după ștampila poștei.

** „Edison" era porecla atribuită lui Gheorghe Abălașei, desenator de note muzicale și tehnician autodidact.

21. SABIN V. DRĂGOI CĂTRE ILARION COCIȘIU

[29 VI 1939]*

Dragă domnule Cociș iu,

Am fost la Cluj pentru repetițiile operei mele *Kir Ianulea* și am venit acasă. De la apariția celor 30 coruri din Belinț, nu am publicat decît *4 coruri mixte poporale*, în editura Frații Moravetz Timișoara („Asta-i Nana", „Ca la noi", „Creața", „Crișana"). Trebuie să fie o neînțelegere la mijloc. Sau poate te gîndești la *122 melodii din județul Caraș* publicate în volumul omagial *Const. Kiriițescu*, din care am scos 100 extrase procurabile tot la librăria Moravetz Timișoara. Acum am sub tipar și apar în toamnă : *Liturghia solemnă* pt. cor mixt, în editura Soc. pt. cult. și limba rom. Bucovina și *Monografia muzicală a comunei Belinț*, la Scrisul românesc. Lucrarea d-tale e interesantă și folositoare. Bucuros îți stau la dispoziție oricînd. Ocazional trimit fotografia și cîntecul cerut pentru *Albina*. Acum nu am ceva potrivit. Două luni voi lipsi din Timișoara.

Sănătate,
Sabin V. Drăgoi

---

* Carte poștală. Data a fost stabilită după ștampila poștei.

22. CONSTANTIN BRĂILOIU CĂTRE TRAIAN HERSENI LA ȘCOALA SUPERIOARĂ ȚĂRĂNEASCĂ – FĂGĂRAȘ

Telegramă
București, 10 VIII 1939

Rog trimiteți Cociș iu București luni dimineața /stop/ Urmează scrisoare /stop/ Mulțumiri.

Brăiloiu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

23. CONSTANTIN BRĂILOIU CĂTRE*...

București, 10 octombrie 1939

Iubit prieten,

Pe drept sau pe nedrept, subsemnatul se fălește că, într-o măsură oarecare, i se datorează și lui dragostea de curînd născută a orășenilor noștri pentru muzica populară.

De zece ani, vînzarea discurilor de muzică țărănească crește mereu. Pe programul radiofonic, se lățește tot mai mult locul „ariilor și romanțelor naționale". Încetul cu încetul, tarafurile au coborît din periferii spre miezul orașelor; în cele din urmă, cîntăreții cîntecelor de țară au pătruns chiar în restaurantele numite de clasa I, ba uneori au răzbit și pînă la mesele mari ale stăpînirii. De partea lor, compozitorii băștinași de dansuri americane se simt datori și ei să sporească avuția artistică a țării cu cîte un cîntec „popular", sau în „stil popular".

Pe drept sau pe nedrept, subsemnatul crede că deocamdată orășenii s-au mulțumit, cît privește execuția cu îngînări mai mult sau mai puțin înzorzonate; iar cît privește creația, cu un stil muzical rudă apropiată a stilului decorativ al maestrului Brumărescu.

Pe drept sau pe nedrept el socotește că a sunat ceasul unei încercări de înlocuire a zaharinei prin zahăr și a „naționalului" prin *românesc*.

Începutul îl face poftindu-vă la o masă prietenească împodobită cu prietenie multă, dar din păcate cu tacîmuri puține, sorocită pentru ziua de marți 17 octombrie 1939, orele 21 1/2, la „Dorul Ancuței" din strada Alexandru Lahovari. În timpul acestei mese veți asculta pe

MARIȚA

cîntăreață de țară, podoabă glăsuitoare a Gorjului. Pe urmele ei muzica țărănească va încerca să se furișeze în inima orașului, sub privirile îngrijorate a devotatului Domniei voastre

Const. N. Brăiloiu

---

* O invitație la debutul cîntăreței Maria Lătărețu. (A se vedea și Mihail Jora, *Momente muzicale*, București, 1968).

24. PAULA HERSENI CĂTRE ILARION COCIȘIU

15 XII 1939

Dragă domnule Cocișiu,

Te rog fii bun și trimite-ne cît mai curînd cu putință o listă a satelor cercetate de d-ta în Țara Oltului, indicînd și problemele pe care le-ai cercetat. Herseni ar vrea să aibă, pe cît se poate, cînd se va întoarce, un inventar al materialului strîns în Țara Oltului.

Multă sănătate,
Paula Herseni

Răspunde te rog pe adresa noastră de-acasă

7—c; 3002

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

25. CONSTANTIN BRĂILOIU CĂTRE ILARION COCIȘIU

20 XII 39

Dragă Cociș,

Nu ți-am scris mai curînd, că așteptam niște vești.

Cît mă privește cred că voi rămîne de sărbători aci, de nu mă voi repezi pentru cîteva zile în Gorj.

Părerea mea este că ar fi bine să vii. Poți face culegeri unde vrei, că ordinul va fi sau a și fost înoit, dacă nu mă-nșel. Și Ilfov și Constanța sunt bune e destulă treabă de ... (indescifr.). Mai trag nădejde să avem și ceva bilete.

Pe aici nu este mare lucru nou. Am înregistrat muierea din Crivăț și colindele de la Budești (o piatră de pe inimă)!

Armonizările le-am citit grăbit din ochi. Mi s-au părut bunicele. Influența drăgoică nu e cea mai rea în privința asta.

Dacă vii, *trag nădejde că vom putea în sfîrșit vedea împreună, de amănuntul, Tîrnava Mare* și lua hotărîrile care se cer.

Mult bine ție și alor tăi,
Const. N. Brăiloiu

La Fondațiune tot îngropăciune.

26. TIMOTEI POPOVICI CĂTRE ILARION COCIȘIU

Sibiu 5 I 1940

Dragă Cociș!

Întîi vă dorim la mulți ani, anul nou cu sănătate și mulțămire în toate.

Apoi te rog să-mi răspunzi urgent:

1. Cunoști cărțile publicate de *dr. Petru Caraman: Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și Iliri*, Iași, 1931, ca și *Datinile românești*, în limba franceză, 1934, București (În asta îl batjocurește tare pe idiotul Mih. Vulpescu despre prostiile ce le-a scris în cartea publicată în franțuzește: *Les Coutumes roumaines périodiques*, Paris, 1927).

2. Ai cartea de mai sus a lui M. Vulpescu? Dacă o ai, trimite-mi-o imediat. Eu nu o am și am cerut-o la Buc. Dar cred că nu o voi primi după ce l-a flocăit așa de bine Caraman. Vreau însă să o am ca să văd exemplele de melodii de colinde din ea și ce spune Vulpescu despre originea și calitatea acestor melodii (Dacă peste tot spune ceva!). Despre partea muzicală Caraman nu spune nimic. Dar în treacăt pomenește că ar fi și melodii în cartea buclucașă a lui M. Vulpescu. Desigur Caraman nu se pricepe la muzică, de aceea în ambele sale cărți citate mai sus ignorează cu totul partea muzicală a colindelor.

3. Dacă cunoști aceste 3 cărți, ce părere personală ai?

4. Cunoști vreo altă publicație mai nouă și în special de Brăiloiu asupra colindelor în ce privește originea cum și înțelesul refrenului *Hai Leu* sau *Hai Ler, Leru-mi* ș.a., apoi în ce privește partea muzicală? Dacă ai astfel de publicații trimite-mi-le îndată. Am grabnică lipsă de toate astea. Ale lui Caraman le am amîndouă. Sunt foarte interesante. În ce privește originea refrenului confirmă părerea mea că *Hai Leu* ș.c.l. derivă din *Halleluiah* cel jidovesc din psalmi. Tu ce zici? Povestea cu Aurelian e copilăroasă.

Am fost o vreme bolnav. De sărbători. Se pare că iar revin la situația dinainte de operație în privința stomacului, că de o vreme mereu mă tot doare, cum nu m-a durut de la operația din 1925 încoace. Pare a se adeveri spusa medicului care m-a operat că dacă-i organică boala și nu se poate delătura „cauza" nici „efectul" nu va fi decît pe o vreme!

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mai ales de frig mă resimt. De aceea stau mai tot în casă. Numai cînd sunt silit ies pe scurtă vreme și stau mai mult în pat. Da, cine știe pînă cînd va mai merge!

La noi e un ger cum nu știu să mai fi fost. Avem pînă la 25—27′ minus. Trec lemnele ca paiele.

Nu am acum putința să-ți scriu despre colindele tale mai amănunțit. Dar mă gîndesc la un lucru ce însă numai cînd ne vom putea întîlni ți l-aș spune. Poate vii pe la Sibiu, dar nu numai pe 1/2 oră, ci să stăm mai mult de vorbă.

Vă dorim sănătate și bine, atît doamnei și micii odrasle, cît și ție.

Cu dragoste
Timotei Popovici

27. CONSTANTIN BRĂILOIU CĂTRE ILARION COCIȘIU

Radiogramm
Radio-Austria

Herrn Cociaşiu Ilarion
Akademische Ausslandstelle
VII. Zieglergasse 57/5 Wien

Bukarest, 14 IX 1942

S-au trimis devize telegrafic. Cum primești banii, pleci în țară. Ești numit seminar pedagogic București.

Brăiloiu

28. PREAMBUL LA UN CONCERT

[1942?]

Lăutarii gorjeni din satul Runc, pe care îi veți asculta, sunt de acum vestiți mulțumită discurilor de gramofon ale Casei „Columbia" înregistrate anul trecut din îndemnul și sub controlul artistic al Societății compozitorilor români.

Postul de Radio-Difuziune București a emis în nenumărate rînduri melancolicul cîntec lung și strălucitele sîrbe cîntate de acest taraf.

Repertoriul lăutarilor din Runc este cu atît mai interesant cu cît se deosebește mai puțin de repertoriile celorlalte tarafuri ale județului Gorj.

Taraful însuși seamănă întocmai cu toate tarafurile tuturor satelor din acea regiune atît prin stilul execuțiilor sale, cît și prin elementele din care se compune: mai întîi așa-zisa cîntăreață cu nelipsita ghitară italienească, de la care s-au scos trei strune inutile țiiturii, apoi cel puțin două viori, un așa-zis „primaș" și un „secundar", la aceștia adăugîndu-se de multe ori un contrabas, iarăși cu cel puțin o coardă inutilă lipsă, poate și o vioară, două.

Cu alte cuvinte taraful din Runc este un taraf-tip al Olteniei contemporane.

Repertoriul pomenit este și el un repertor tip, alcătuit cam pe un sfert din muzică arhaică, cam pe trei sferuri din muzică țărănească modernă.

Partea veche cuprinde mai întîi cîntările rituale ale nunții, apoi o seamă de cîntări zise de masă, mai ales balade cîntate de bărbați și melodia cea mai reprezentativă a Olteniei, așa-numitul cîntec „lung", „prelung" sau „prelungat", cîntat de cîntăreață, și în sfîrșit jocurile instrumentale tradiționale, aceleași în cele mai multe părți oltenești: „Hora de mînă", „Hora în două părți", „Tîrcolul", „Sălcioara", „Crăițele", „Zdrobolinca", „Costoreasca", „Damu" etc. și mult iubita sîrbă.

Partea modernă a repertoriului lăutăresc gorjean o alcătuesc aproape întreagă sîrbele vocale; nu se mai joacă astăzi în acele locuri decît în cîntecul lăutăreselor. Aceste sîrbe vocale sunt o dovadă uimitoare a vitalității muzicale a românilor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Toate sunt în adevăr creaţiile prezentului şi cu toate că trebuiesc numite populare în înţelesul deplin al cuvîntului (adică datorită poporului, anonime) totuşi sunt moderne, noi, ivite an de an sub ochii noştri.

În fiecare vară „iese", cum se zice în popor, cel puţin o sîrbă nouă, de nu două şi trei.

Mai multe asemenea sîrbe noi le veţi asculta acuma.

Alături cu cîntecul lung şi cu unele jocuri instrumentale vechi ele vă vor da o icoană credincioasă a vieţii muzicale populare olteneşti din ziua de azi.

Const. Brăiloiu

Program :

1 {Ne iubirăm toată vara / Horă de mînă}
2 Cîntec lung — sîrbă
3 {Ionele puiule / Dor, dor !}
4 {Aolică neică bade / Sîrbă veche}
5 {Cine n-are dor pe vale / Horă de mînă}

29. PAUL CONSTANTINESCU CĂTRE ILARION COCIŞIU

Buc., 21 VII 943

Dragă Ilarie,

Am ajuns de cîteva zile în ţară şi l-am căutat pe Crăciunescu însă nu l-am găsit; este plecat la Mangalia şi probabil să-l întîlnim acolo. Mie mi-a mers bine în Germania (chiar m-am îngrăşat), însă domnii de la consulat au ţinut să mă încurce pînă la sfîrşit; mi-au spus că am vagon de dormit numai de la Budapesta şi eu ca omul m-am suit în clasa 2-a, iar cînd m-am dus la Budapesta să-mi iau locul, locul meu se vînduse deoarece era de la Viena şi eu trebuia să-l ocup cel mult o oră după plecarea trenului. Aşa că mulţumeşte-le încă o dată din partea mea pentru toate serviciile pe care mi le-au făcut.

Tu cînd vii în ţară? Ai terminat cu examenele? Dacă poţi şi ai bani, te-aş ruga să-mi aduci şi mie ceva muzică veche: J. S. Bach (afară de *Johannes Passion*), Palestrina, Wittoria, Orlando di Lasso, Geminiani, C. Ph. Em. Bach etc. şi dacă găseşti *Wozzek* de Alban Berg, precum şi orice crezi tu că m-ar putea interesa.

Noroc şi sărută „puştăncile" din partea mea.

Paul

30. ILARION COCIŞIU CĂTRE CONSTANTIN BRĂILOIU

Bucureşti, 5 III 1946

Dragă domnule profesor,

Nu v-am scris pînă acum, mulţumîndu-mă să aflu ştiri de la dvs. prin Tiberiu şi să-i spun lui cîte ceva ce cred că face să aflaţi. Acum profit de venirea d-lui Zahirnic la Congresul YMCA, pentru ca să vă povestesc unele lucruri pe care desigur le-aţi aflat.

Încep — ca orice om egoist — cu mine. Pînă anul trecut, de la întoarcere, am fost concentrat. Odată scăpat de cătănie, i-am rugat pe cei de la Fundaţie să mă detaşeze. Am făcut o cerere căreia, chiar dacă i-au dat curs, n-au sprijinit-o.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În vară, le-am spus din nou, că vreau să vin în București, în orice combinație, și să conteze pe mine la detașări. De asemenea, am prevenit pe cei de la Societate și pe Tiberiu în special, și-n repetate rînduri, că pentru anul în curs nu mai rămîn la Sighișoara, ci mă voi muta la București. Spre marea mea surpriză, după o săptămînă de la ultimele discuții, aflu că Arhiva a trecut Fundației pe 3 ani, cu personal, iar eu n-am fost prevăzut nici din partea Societății și nici dintr-a Fundației. Desigur, numai bucuros nu puteam fi. Într-o convorbire cu Neamțu și cu Harry, mi s-a dat a înțelege cam cum aș putea lucra cu ei și ce gînduri au pentru viitor.

Eu am rămas însă tot pe din afară și am îngrămădit în mine de-atunci atîtea mîhniri, văzînd cum se denaturează anume înfăptuiri din trecut și cum se ascunde adevărul în legătură cu alcătuirea arhivei; și aceasta numai pentru preamărirea unora (asta de moment!), ca apoi să poată fi înfăptuite alte și alte lucruri în viitor, ce nu mă pot deloc bucura.

Scriu cam confuz, însă știu că mă veți înțelege. Arhiva are aproape zilnic vizitatori de seamă, care află de marile înfăptuiri ale lui Harry, cu ajutorul cîtorva colaboratori, între care dvs. și eu nu figurăm. Iar în ce vă privește, se mai streacoară unele lucruri în scop de crearea unei anume atmosfere. Pînă acum a lucrat Emilia cu Paula, zilnic. Emilia a născut un băiat, acum o săptămînă, și de 4 zile s-a îmbolnăvit grav, încît era să o pierdem. Azi, îmi spune d-ra Bogosian, și-a revenit, i-a scăzut temperatura la 38, și sperăm ca să se îndrepte.

Paula lucrează la *Antologia cîntecului românesc*, pe discurile noastre, urmînd ca să-și tipărească în grabă cartea la Editura de stat, tot prin Harry. În ce mă privește, i-am spus că nu sunt de acord, din mai multe puncte de vedere, cu publicarea din partea ei a acestei lucrări, și — nu știu cît am făcut de rău spunînd — că nici dvs. probabil nu veți fi încîntat de difuzarea sub alt nume și printr-alții a muncii dvs. (Pe lîngă aceasta i-am servit și alte argumente.) Răspunsul, în ce vă privește, a fost: „Dar dacă profesorul nu se mai întoarce în arhivă?!"

De altfel, această părere stăruie nu numai la ea.

De aceea vă așteptăm grabnic, înainte ca materialul și realitatea de aici să se trivializeze, și înainte ca lucrurile să ia o întorsătură prea gravă pentru bunul mers al cercetărilor întreprinse de noi (pe care le doresc din suflet continuate în același spirit științific și dezinteresat).

[*Ilarion Cocișiu*]

31. CONSTANTIN BRĂILOIU CĂTRE ILARION COCIȘIU

Geneva, 11 Rue de Candolle
5 IV 47

Dragă Cocișiu, aflu prin Tiberiu că dai la tipar o scriere despre colinde, unde e vorba și de ritm, și că ai vrea să folosești tabelele ritmice din care am făcut altă dată caligrame și clișee.

Deoarece ai avea nevoie de ele, îmi pare rău că nu ți le pot împrumuta. Știi însă că acele tabele le-am făcut împreună cu Constantin Bugeanu, acum mulți ani, în vederea unui studiu despre *giusto parlando*. Le-am proiectat astă vară la Societatea de muzicologie din Paris, cu prilejul unei comunicări, pe care trebuie s-o și redactez. Tipărirea tabelelor în două locuri ar stîrni deci nedumerire.

De altă parte cred că lucrarea ta vorbește tocmai de *acest* sistem ritmic și că prin urmare vei pomeni și de mine. Cred că ar fi bine să-mi scrii ce anume spui în legătură cu numele meu, ca să nu se iște contradicții, cum e cu putință după atita lungă despărțire. Mai ales că de atunci am mai descoperit cîte ceva.

Sunt bucuros că lucrați cu toții înainte, în ciuda greutăților, și vă trimit tuturor cele mai bune gînduri.

Const. N. Brăiloiu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

32. MEMORIU

[1950?]

În legătură cu procesul intentat de către Comitetul pentru artă fostului director al Institutului de folclor H. Brauner și în care subs. Ilarion Cocișiu sunt inculpat, țin să fac unele precizări.

De la început trebuie să spun că am făcut școala normală din Sibiu ca elev din părinți țărani săraci, care nu m-au putut decît cu greu întreține. Atunci ca elev, însă, am început culegerile de folclor muzical, iar cînd am fost detașat din postul de învățător în cel de maestru suplinitor de muzică (1928—29) am intensificat munca de culegere.

Am venit la București, unde m-am întreținut la studii cu mari greutăți și am predat o colecție de peste 200 cîntece populare (1929/30) Direcției artelor care înființase o arhivă de folclor; colecție care pînă azi nu mi-a fost plătită și se află împreună cu altele ale arhivei ministerului la prof. Breazul.

Altă colecție de 110 melodii, mi-a fost achiziționată în 1930 de arhiva Societății compozitorilor, unde apoi am lucrat fără salariu și fără plata culegerilor ulterioare decît ca despăgubiri a cheltuielilor de drum, pînă în 1941.

În tot acest timp, folosind relații colegiale și prietenești cu învățători de pe la sate, precum și ospitalitatea echipelor studențești, am reușit să culeg peste 5 500 melodii populare, pe care le-am depus în arhiva Societății compozitorilor, fără a cere vreodată să-mi fie plătită, premiată sau alt fel recunoscută munca mea. Mi s-au dat în unele cazuri speze de deplasare, cum am amintit, deși salariu n-am avut nicicînd, iar ca profesor, din 1935, am lucrat prin cunoștințele nou create în învățămînt, realizînd cel mai mare număr de culegeri, față de toți culegătorii de pînă acum din țara noastră.

Aceasta fiind situația, după 23 august 1944, am sperat să-mi reiau cercetările în condiții favorabile și cu forțe noi.

Am cerut verbal și în scris celor de la Societatea compozitorilor să fiu mutat în București, spre a munci în acest domeniu.

În august 1945, am repetat insistent această cerere lui H. Brauner, pe atunci consilier al Fundațiilor regale, unde trecuse arhiva, precum și directorul fundației, O. Neamțu.

Deși unii din vechii colaboratori ai arhivei au fost încadrați cu salariu, eu am rămas neîncadrat și după această dată, dar am obținut o detașare în învățămînt la fostul liceu Spiru Haret și din octombrie 1945 pînă în 15 aprilie 1946 *am lucrat gratuit* în arhivă, întreținîndu-mă din salariul de profesor.

La 15 aprilie 1946 am fost și eu încadrat, continuînd munca făcută timp de atîția ani înainte gratuit, de data aceasta ca funcționar.

În toamna 1948, după despărțirea arhivei de fundație, directorul ei, Brauner, ne-a comunicat că nu mai sunt bani și nu ni s-au dat salariile aprox. 4 luni. S-a dat un fond pentru material folcloric de către Ministerul Artelor, pentru care trebuie să prezentăm material spre a se încasa suma necesară salariilor și întreținerii localului (cheltuieli cu apă, lumină, telefon, chirie, paznicul arhivei etc., pentru care dînd noi chitanță de materialul produs nu vom încasa bani).

În toamna acelui an, spre a-și întări poziția față de mine și de alții, Brauner crease un fel de acuze împotriva noastră, cu un scop de dominare. Ele s-au făcut simțite în atacuri fulgerătoare, acuzații nedrepte, care urmăreau șubrezirea noastră. Timorați, noi n-am mai avut curajul să cerem bani pe chitanțe, nici să controlăm întrebuințarea lor pentru această muncă, făcută nu în ore de serviciu — altfel reduse ca număr — ci acasă, zi și noapte, ori în arhivă și pe teren în strîngere și transcriere de material pentru studiul asupra ritmicii cîntecului popular. Acest studiu l-am făcut în afara orelor de serviciu și l-am predat arhivei fără a-mi fi plătit. Fac dovadă prin prezentarea corecturii trimise de la tipografie, iar din acte trebuie să reiasă că n-am primit bani pentru studiul acesta, cum n-am primit nici pentru celălalt asupra anonimilor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De asemenea am transcris şi completat material pentru o monografie mai vastă a fostului judeţ Tîrnava Mare, pe care mi-a dat a înţelege că o va tipări.

Culegerea şi transcrierea acesui material e dovedită de studiul anexat asupra ritmului colindelor din Ardeal, ca şi cel asupra altor cîntece din Ardeal. El poate fi verificat cu numerii citaţi în corectura acestui studiu care nu mi-a fost plătit, precum nu mi-a fost nici în trecut plătită munca dusă în acest domeniu.

Tablourile sinoptice întocmite cu o parte din material au fost prezentate institutului, dar într-o şedinţă din 1949, dir. Brauner, folosind prezenţa reprezentantului VOKS-ului în mijlocul nostru, după ce m-a pus să fac prezentarea, a dezlănţuit un asemenea atac împotriva acestei munci, că m-am văzut nevoit să nu mai continui, deşi tov. Maximovski a socotit atunci că punctul meu de vedere e foarte interesant şi merit să fiu susţinut.

În concluzie:

Am dus o muncă de culegere, transcriere şi studiere a cîntecului nostru popular, cu sacrificiul sănătăţii mele, cu cheltuieli ale părinţilor mei şi ale cîştigului meu dintr-alte mijloace de trai, pentru ca, în momentul cînd această muncă am dăruit-o statului, ce se îngrijeşte ca niciodată de creaţia populară, să fiu inculpat într-un proces de către forul căruia i-am predat munca mea, din cauza necinstei altora care mi-au înşelat buna credinţă.

N-am fost întrebat decît dacă am încasat bani pentru chitanţa iscălită pentru *culegeri şi transcrieri*, în valoare de 25 000 lei şi nu dacă am muncit pentru aceşti 25 000.

Declar ca şi atunci că n-am primit banii, care mi s-a spus că vor fi daţi pentru un palton furat în arhivă, pentru apă, telefon etc., dar am muncit. Sunt surprins, însă, că alţii au primit, fără a munci, şi n-au fost duşi la tribunal, spre a-şi uza nervii în încordări şi aşteptări sub ameninţătoarea presiune a complicităţii la furt.

Speram că unul dornic să vadă cum s-a muncit în acest domeniu al folclorului muzical, cercetînd acte şi cheltuieli, comparativ cu culegerile, va ajunge la concluzia că cel ce a cules cel mai mult şi a cheltuit cea mai mică sumă de bani sunt eu. Era un naiv gînd, spulberat de înfăţişările mele la tribunal.

Rog să se facă încă o verificare a muncii noastre şi să se ceară modificarea însăşi a acelei trimiteri în judecată, deoarece eu n-am păgubit statul, ci, dimpotrivă, l-am ajutat prin declaraţii sincere să nu fie păgubit de alţii.

Prezint alături două tablouri sinoptice.

[Ilarion Cocişiu]

33. DUMITRU CAPOIANU CĂTRE ILARION COCIŞIU

Abrud, 7 octombrie 1952

Iubite nene Ilarie,

Îţi scriu din inima Munţilor Apuseni unde continui să-mi fac armata ca elev de şcoală militară. Eu am aflat de vremelnica d-tale îmbolnăvire cu ocazia unei scurte învoiri pe care am avut-o în ajunul plecării mele aici, la Abrud, de la institut, pe unde am făcut o vizită scurtă, în trecere. Era tocmai ziua internării matale în spital şi nici nu ştiam unde eşti internat şi nici timpul nu-mi permitea să viu să te văd; nu aveam cum.

Am plecat însă cu inima strînsă la gîndul că d-ta eşti bolnav şi imediat ce am ajuns aici i-am scris tov. Paula Carp şi am rugat-o să-mi scrie ea despre starea sănătăţii matale. Azi am primit în sfîrşit scrisoarea ei de răspuns în care mă linişteşte cu faptul că te simţi mai bine şi că internarea matale în spital aduce ameliorări vădite. Îmi pare rău că te-ai îmbolnăvit, dar îmi pare bine că mergi spre însănătoşire.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Iubite nene Ilarie, te rog să primeşti din partea mea cele mai sincere şi calde urări de sănătate.

Ca un frate mai mic ce-mi place să mă consider cu d-ta îţi doresc cea mai grabnică însănătoşire.

Eu de aici nu pot participa decît cu gîndul, cu sufletul şi cu dorinţa de a te vedea din nou vesel şi sănătos, dată fiind situaţia mea militară din momentul de faţă, dar şi aşa eu sunt lîngă d-ta mereu.

Nene Ilarie, eu am făcut acum cîteva zile o călătorie de vreo săptămînă prin multe părţi ale ţării, trimis în delegaţie de serviciu. Am fost astfel prin satele ţării noastre, pe la Turda, C. Turzii, Dej, Reteag, Viişoara (Bistriţa-Năsăud), Iacobeni, Vatra-Dornei, Asău, Comăneşti — Bacău, Sân-Simion, Sân-Timbru, Sân-Martin, Braşov etc.

Am ascultat peste tot cîntecul minunat al ţăranului nostru, am cunoscut puţin viaţa lui, m-am îmbătat de frumoasele chipuri şi de perfecţiunea tenului tinerelor fete din Bistriţa-Năsăud, mereu cu gîndul la matale, cel care m-ai învăţat să preţuiesc aceste comori ale poporului nostru. În satul Reteag, între Dej şi Bistriţa, întîmplarea m-a dus într-o casă modestă, unde era găzduit un locotenent cu care aveam eu treabă; o placă de marmoră aruncată sub o masă mi-a lămurit prezenţa a două dulapuri cu cărţi, sigilate ambele, a unei icoane imense şi f. vechi, a unei reproducţii după vechii maeştri italieni din sec. al XV-lea şi a diverse poze pe pereţi:

„Aici şi-a petrecut anii de pensionar şi a murit Ion Pop-Reteganul, învăţător în satul nostru, folclorist şi om de litere, sprijinitor al Astrei (1864—1905 februarie)". O casă modestă din 2 camere în care am dormit o noapte, tot gîndindu-mă la d-ta.

În satul Viişoara, satul cu fetele cele mai frumoase şi cu chipurile cele mai luminoase din cîte am cutreerat, am găsit tot întîmplător doi fraţi, o fată de 17 ani care cîntă cu o voce frumoasă dar necoaptă încă, şi un băiat de 13 ani care cîntă la vioară, ambii foarte muzicali şi talentaţi, copii de membru de partid şi deputat în Sf. Pop. al regiunii, pe care am de gînd să-i recomand pentru şcoala medie de muzică la Bucureşti.

Mai sunt în sat cîteva femei ce cîntă frumos şi o incursiune a institutului n-ar rămîne fără rezultate pe acolo. Eu n-am putut culege mare lucru, din lipsă de timp şi de ... hîrtie de muzică.

Ce face Lilica matale? Te rog cînd vine pe la matale, transmite-i sărutări de mîini din parte-mi.

Iubite nene Ilarie, îmi pare rău că anul acesta n-o să putem sărbători Sf. Dumitru la mine ca anul trecut, dar ne scoatem noi pîrleala la anul viitor! ...

Eu sunt acum mulţumit că starea d-tale este mai bună din ce în ce şi-ţi urez încă o dată ca dorinţa mea sinceră şi dragostea de frate mult mai mic ce-ţi port, să-ţi aducă o clipă mai devreme sănătatea deplină de care ai atîta nevoie pentru ducerea mai departe a făcliei luminii adevărului în folclor şi în inspiraţia populară a muzicii, de care amîndoi ne simţim la fel de legaţi.

Eu te îmbrăţişez cu nădejdea că la 1 noiembrie cînd voi veni în Bucureşti să facem împreună un chef de pomină.

Te sărută fratele d-tale mai mic,
Dtru. Capoianu

34. CĂLUŞARII ROMÂNI LA LONDRA *

Zilele acestea, în capitala Angliei, Londra, a avut loc o mare serbare de jocuri populare. Fiecare ţară şi-a trimis pentru această întrecere pe cei mai buni jucători ţărani, iar aceştia, în faţa reginei Angliei, care patronează serbarea, şi în faţa tuturor oamenilor de seamă ai Angliei şi a trimişilor celorlalte ţări, au jucat cel mai frumos joc al ţării lor. Ministerul de Externe a găsit cu cale că e bine să ia parte şi ţara noastră la această serbare. Şi s-a adresat Societăţii compozitorilor români,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care se ocupă cu studierea cîntecelor și jocurilor populare, pentru ca să aleagă cel mai frumos joc și pe cei mai buni jucători. Profesorul Const. Brăiloiu a hotărît trimiterea unei echipe de Căluşari din com. Pădureţi, jud. Argeş. Nici nu se putea alegere mai potrivită. Jocul căluşarilor, cunoscut în multe părţi ale ţării, e unul din cele mai frumoase jocuri românești. Păcat însă că nu mai este jucat cum se cuvine, așa cum îl jucau bătrînii. Mai înainte vreme, căluşarii vestiţi erau în Ardeal, în ţinutul Tîrnavelor, dar acum jocul s-a părăsit.

Căluşarii joacă în preajma Rusaliilor, o săptămînă înainte și în săptămîna Rusaliilor. Pentru aceasta ei fac repetiţii sub conducerea unui vătaf, cu zece zile înainte. Și depun un jurămînt ca să joace împreună 5, 7 ori 9 ani. Obișnuit se leagă pe 9 ani, iar cel ce nu respectă jurămîntul se spune că se va îmbolnăvi. Jurămîntul se face într-o poiană din pădure, ori chiar la vătaf acasă, pe un steag, la care se leagă usturoi și pelin. Numărul căluşarilor e fără soţ (e vorba de Căluşarii din jud. Argeş) 5, 7, 9 sau 11. Au cu ei întotdeauna pe *Mutul*, ce face multe pozne pentru ca să rîdă lumea din jur, iar în timpul acesta, jucătorii să răsufle puţin, să se odihnească. Jocul are vreo 30 de figuri „mișcări", fiecare avînd și melodia ei. Între mișcări se face un marș. Jocul începe la o comandă „Hălăișa", ce se rostește și în timpul mersului, iar pentru oprire e altă comandă: „Hăi!"

Dacă se întîlnesc două echipe de căluşari în acelaşi sat sau în acelaşi loc, se iau la întrecere, și cea care joacă mai bine e învingătoare, iar cealaltă îi rămîne supusă timp de 9 ani, chiar dacă în acest timp se mai întărește.

Bucuria noastră e nespus de mare, că putem să arătăm străinătăţii un joc românesc așa de frumos și ţărani jucători plini de viaţă, îmbrăcaţi în minunate costume naţionale. Multă cinste ne face echipa de căluşari din Pădureţii Argeșului, și sîntem siguri că mai mult cîștigăm în faţa străinătăţii, decît am cîștiga prin discursul unui om politic. Aceasta să fie însă și o îmbărbătare pentru noi toţi. Să căutăm a preţui mai mult jocurile noastre populare, decît preţuim toate schimonosirile ce vin de la oraș.

La Londra, echipa de Căluşari e înfăţișată de d-l prof. C. Brăiloiu, care a ales-o, iar d-l prof. Vuia va vorbi despre jocurile populare românești.

Frumosul prilej de a arăta străinilor o parte din nepreţuita comoară a sufletului nostru cu adevărat românesc.

I. COCIȘIU

---

* *Albina*, nr. 29, 26 iulie 1935.

35. TIBERIU BREDICEANU

Mîndria de buni cîntăreţi și muzicieni aleși a bănăţenilor a fost în repetate rînduri adeverită prin talentele de compozitori ori de artiști de seamă, născuţi pe plaiuri bănăţene.

Tiberiu Brediceanu se leagă ca o verigă dintr-un lanţ fermecat, în șirul acestor compozitori.

Născut în Lugoj la 2 aprilie 1877, fiu al lui Coriolan Brediceanu, luptător pentu idealul naţional, Tiberiu Brediceanu dovedește, ca elev al compozitorului Iacob Mureșanu, la liceul din Blaj, înclinaţii deosebite spre muzică și îndeosebi spre cîntecul popular. Ca elev, publică în *Muza română* primele cîntece populare. A studiat muzica și cu Iosif Czegka la Lugoj, cu H. Kirchner la Sibiu și diferiţi alţi profesori, în timp ce a făcut studii de drept, la Budapesta, Bratislava, Viena, Roma și la Cluj, unde și-a luat doctoratul în drept.

Iubitor al cîntecului popular, a cules 810 cîntece și jocuri din Banat, premiate în 1925 de Societatea compozitorilor români; și 170 cîntece

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din Maramureş (în 1910). Din aceste melodii, a prelucrat pentru pian ori voce şi pian o mulţime, publicînd zece caiete de *Doine şi cîntece populare româneşti*, opt caiete de *Jocuri* şi unu de *Colinde*.

A scris un poem muzical-etnografic: *Banatul, Ardealul, Crişana şi Maramureşul în port, joc şi cîntec* (1905), cîntat la diferite ocazii, ca apoi, completat, în 1929, să se cînte la Bucureşti (10 ani de la unire) sub numele de *România în port, joc şi cîntec*.

Mai cunoscută e icoana de la ţară *La şezătoare*, piesă muzicală într-un act, cîntată întîi la Sibiu în 1908, şi de atunci în diferite oraşe din ţară. La fel de cunoscută e *Seara Mare*, scene lirice din Ajunul Crăciunului, care se joacă la Opera română din Bucureşti şi din Cluj.

În 1919 a fost ales şef al Resortului ocrotirii sociale şi artelor în Consiliul Dirigent şi deputat. Luptă pentru înfiinţarea Teatrului naţional, a Conservatorului şi Operei române din Cluj, iar în 1927 e numit în Comisia pentru arhiva fonografică a Ministerului Instrucţiunii.

I. COCIŞIU

---

* *Albina*, nr. 14, 9 aprilie 1937.

36. M. EMINESCU ŞI LITERATURA POPULARĂ

Împlinirea a cincizeci de ani de la moartea celui mai mare poet al nostru ar trebui să fie prilej de cunoaştere a operei lui, de către toţi cetăţenii, şi de pioasă pomenire prin citire din opera lui, în toate colţurile ţării, pînă în cel din urmă sat. Să răsune cuvîntul lui vrăjit în toate inimile de români, iar anul acesta să-i fie închinat lui.

Eminescu n-a fost numai un poet şi scriitor de geniu, ci şi un mare gînditor politic, care a prevestit odinioară principiile aşezării celei noi. A fost însă şi făuritorul limbii noastre literare, bazată pe cea a poporului. El s-a apropiat cu dragoste de ţăran, a stat de vorbă cu el şi, cînd a găsit ceva deosebit în vorbirea lui, şi-a scos carnetul de notiţe şi a însemnat cuvîntul rar. Şi cuvîntul, dacă a fost frumos şi românesc, l-a întrebuinţat în scrierile lui. Dar Eminescu n-a cules de la ţărani numai cuvinte, ci din gura bătrînilor a ascultat basme, de la flăcăi şi fete, strigături sau doine. Răsfoind colecţia lui de literatură populară, îţi dai seama ce bogată comoară e îngrămădită în ea. Culegerea a făcut-o în mare parte în drumul din Bucovina spre Ardeal, la Blaj, unde a studiat după moartea lui Aron Pumnul, la Cernăuţi. Aici găseşte mediu prielnic pentru culegeri, cum de altfel îl va găsi mai tîrziu şi la Viena unde e între studenţi, cei mai mulţi fii de ţărani, veniţi din toate părţile locuite de români, iar la regimente sunt ţărani ardeleni şi bucovineni.

Eminescu e convins că nu poate exista o literatură cultă sănătoasă fără să ţină seama de literatura populară.

Convingerea aceasta izvorîtă din firea lui de adevărat poet, şi întărită prin studii, îl face foarte degrabă bun cunoscător al artei populare. Deşi nu e un culegător cu pregătire ştiinţifică, totuşi, mai mult decît Alecsandri, caută să păsteze forma originală şi pe cît cu putinţă încearcă să scrie dialectal, cum se vorbeşte în partea locului.

În 1869 e în Societatea „Orientul", ce are scop înaintarea culturii prin studiul obiceiurilor şi artei ţărăneşti. Eminescu e numit într-o comisie pentru culegeri în Moldova.

În ce chip s-a folosit Eminescu de poezia şi basmul popular? Adesea. a imitat felul poeziilor populare, dîndu-ne minunate creaţii în gen popular. Alteori a folosit numai elemente (părţi) ce-i păreau lui potrivite: cuvinte ori întorsături de frază, ori idei pe care le prelucra, înrădăcinînd astfel

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

scrisul lui în pămîntul țării. A folosit subiecte de poezii ori basme pe care le-a dezvoltat în chip genial. Mărturie e *Făt-Frumos din lacrimă*, ce devine în prelucrarea lui o desăvîrșită operă literară cultă. Răul e că viața lui, prea degrabă ciuntită, nu i-a lăsat timp pentru a preface astfel cît mai mult din materialul ce-i sta la îndemînă.

El sfătuiește revistele din provincie să dea „icoana locului, prin culegerea exactă a formelor caracteristice ale gîndirii poporului". Ne bucurăm să-i implinim această dorință și în paginile foii noastre, în care se publică număr de număr, „fără scădere și alterare" așa cum cerea el, cîntecele și basmele populare.

Prof. I. COCIȘIU

---

* *Albina*, nr. 26, 14 iulie 1939.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CRONICA VIEȚII ȘTIINȚIFICE

MOȘTENIRE PENTRU VIITOR: PATRIMONIUL MUZICAL NAȚIONAL

Una dintre inițiativele ce se cer urgent reactualizate este aceea a valorificării patrimoniului muzical național. Iată de ce supun atenției plenului Uniunii Compozitorilor și muzicologilor din România cîteva aspecte referitoare la ceea ce constituie acest patrimoniu și cum ar putea fi pus în valoare.

Prin „patrimoniu muzical național" înțelegem toate acele bunuri spirituale ce au contingență cu arta muzicii, moștenite de la strămoși și transmise nouă, de-a lungul veacurilor, atît pe cale orală, cît și în scris, bunuri ce aparțin întregii națiuni. De cîte ori vom aborda ideea patrimoniului muzical național trebuie să avem în vedere mai întîi cele trei mari filoane, cele trei mari ramuri ale vechii culturi muzicale românești, și anume:

A. *Muzica populară*, ale cărei origini se pierd în negura vremurilor, fiindu-ne transmisă pe cale orală;

B. *Muzica bizantină*, care a pătruns pe meleagurile noastre, ca artă cultă, am putea spune profesionalizată, o dată cu apariția creștinismului, fiind conservată în numeroase manuscrise aparținînd secolelor XI—XIX și păstrate în biblioteci și colecții din țară și străinătate.

C. *Muzica occidentală* (sau „europeneascā", cum o numeau Macarie și Anton Pann), cunoscută și sub denumirea de „liniară", datorită notației sale pe portativ, ale cărei începuturi le putem observa mai întîi pe teritoriul Transilvaniei, începînd cu secolul al XIV-lea, în tabulaturi, manuscrise și vechi tipărituri, ca mai apoi să se generalizeze pe întreg teritoriul patriei noastre.

Toate aceste ramuri ale artei vechi muzicale au convieţuit și au străbătut veacurile într-un „trio" clar diferențiat, străjuind la porțile culturii românești pînă în zilele noastre; ele își au caracteristicile lor, importanța lor, temeiurile lor în alcătuirea unui tot unitar, pe care-l vom aborda sub denumirea de „patrimoniul muzical național" sau „tezaurul muzicii românești" sau „moștenirea muzicală românească".

Tot în sfera de cuprindere a patrimoniului muzical național trebuie să includem și creația muzicală și muzicologică a înaintașilor muzicii românești, precum și pe aceea a marilor compozitori, muzicologi și critici ai secolului al XX-lea. Iar dacă vom extinde sfera de cuprindere și asupra unor vestigii muzicale ale unui trecut foarte îndepărtat al istoriei patriei noastre — inscripții, pergamente, pictură, sculptură, adnotări, manuscrise etc., ne dăm seama că domeniul asupra căruia trebuie să opereze ideea de valorificare este impresionant, imens, iar responsabilitatea noastră, a celor care avem datoria de a acționa în această direcție, este de asemenea mare.

Întreagă această creație muzicală și muzicologică, provenită din categoriile delimitate mai înainte, trebuie valorificată pe calea tiparului și adusă, în felul acesta, în contextul cercetării, al interpretării artistice și al utilizării ei în noi creații. Întreg patrimoniul muzical național, sub toate aspectele lui, va sta mărturie și argument tuturor celor care vor face referiri la existența, din cele mai îndepărtate timpuri, a unei vieți spirituale continui, intense și diversificate pe întreg teritoriul patriei noastre, sub multiple aspecte: istoric, arheologic, lingvistic, paleografic, codicologic, artistic etc.

Odată cu începutul secolului al XIX-lea, datorită apariției unor personalități românești care au promovat o atitudine științifică față de valorificarea tezaurului cultural-artistic românesc, acordînd acestuia o funcție istorică de importanță națională, echilibrul între necesitatea istorică și fenomenul artistic românesc existent începe a se concretiza prin apariția unor lucrări în care ideea de document cu valoare istorică este, cu prioritate, susținută de istoricii, arheologii, lingviștii și muzicologii români, într-un cuvînt de toți cei care și-au propus să fundamenteze spiritualitatea românească pe documente. De altfel, de-a lungul timpurilor, în toate domeniile de activitate culturală din întreaga lume, marile personalități și-au îndreptat atenția, în primul rînd, către evidențierea izvoarelor, a documentelor necesare cercetării trecutului, pe baza cărora trebuia să-și fundamenteze argumentația. Era spiritul în care s-au dezvoltat concepțiile enciclopediștilor în secolul al XVIII-lea și, mai apoi, ale romanticilor. Fără aceste izvoare nu se

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 37, P. 109—111, BUCUREȘTI, 1990

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

poate face istorie, nu se poate concepe istoria în nici un domeniu de activitate culturală. „Ai strămoşi, ai istorie", iată un vechi dicton cu evidente semnificaţii şi multiple implicaţii în ideea de istoricitate, idee care se poate demonstra şi concretiza prin cultul moşilor, al strămoşilor, prin faptele de cultură ale acestora, ce se cer reactualizate, valorificate de urmaşi.

În acest spirit şi-au conceput opera lor şi muzicologii români, atrăgînd atenţia în modul cel mai serios asupra documentului, asupra izvoarelor în argumentaţia istorică a culturii. Urmînd îndemnul marilor noştri înaintaşi — care au văzut în documente principalele mijloace în a demonstra existenţa pe teritoriul patriei noastre a unei istorii, a unei culturi străvechi — noi trebuie să continuăm, neabătut, acţiunea de valorificare a patrimoniului muzical românesc, ţinînd seama atît de experienţa şi îndemnurile lor, cît şi de noile condiţii create în domeniul valorificării: lărgirea sistemului informaţional, bogăţia de valori artistice ale patrimoniului, problematica diversificată pe care o prezintă acesta, interesul evident arătat de specialiştii români şi străini pentru patrimoniul culturii muzicale româneşti, contingenţa acestuia cu vechile culturi muzicale ale popoarelor vecine, noile criterii ştiinţifice abordate în sistemul de valorificare modernă etc.

Întreg acest tezaur al muzicii româneşti trebuie valorificat după criterii ştiinţifice, ţinînd seama de două mari modalităţi de punere în valoare, de aducere în actualitate pe calea tiparului: a. *ediţiile critice de opere* („monumenta" şi „transcripta") — în cadrul cărora să fie adunate şi publicate izvoarele propriu-zise ale muzicii româneşti — şi b. *studiile* („subsidia"), care să pună în lumină cele mai importante aspecte, să contureze sintezele acestei muzici, pe baza cărora să se poată clădi însuşi marele edificiu al muzicii româneşti, acoperindu-se astfel toate epocile istorice. Ambele modalităţi trebuie abordate în mod critic — deci o valorificare critică a acestui tezaur muzical — ceea ce presupune un dialog continuu între actualitate şi fenomenul revolut, judecăţi cu caracter axiologic. Ţinînd seama de importanţa acestei acţiuni de valorificare, de reconsiderare a unei moşteniri muzicale adunate secole de-a rîndul în pagini de manuscris, trebuie să precizăm dintru început că temeiurile pe care urmează a fi aşezate trebuie privite din mai multe puncte de vedere, şi anume:

1. *Prospectare:* Este necesar să fie alcătuit un proiect de valorificare diversificat, corespunzînd tematicii şi materiei existente, structurat pe cele două modalităţi arătate mai înainte: ediţiile critice şi studiile. Ediţiile critice de documente ar putea să cuprindă: muzica populară (mai întîi colecţiile de folclor, tematice sau regionale), muzica de tradiţie bizantină („monumenta" şi „transcripta" în cele trei ipostaze ale ei distincte: muzica veche bizantină, muzica chrysanthică şi muzica religioasă corală) şi muzica liniară gregoriană („monumenta" şi „transcripta", de asemenea, în toate ipostazele ei de evoluţie). Tot aici trebuie să fie incluse volumele de opere alese ale muzicienilor noştri — compozitori şi muzicologi — aşa cum s-a procedat pînă acum cu editarea unei bune părţi din creaţia acestora. Studiile critice trebuie să se constituie ele însele în modalităţi ce vizează valorificarea, prin cercetare, aprofundare şi analiză a documentelor publicate; acestora li se pot adăuga studiile monografice, lucrările de sinteză, monografiile propriu-zise, cataloagele, repertoriile etc. Adesea ne preocupă ideea prezenţei muzicienilor români în lexicoane naţionale şi internaţionale. Dar oare opera acestora, creaţia propriu-zisă a celor pe care dorim să-i includem în lexicoane este pe deplin cunoscută? Cred că ar avea un mai mare folos să impunem muzicienii români prin operele lor şi numai după aceea să solicităm includerea lor în lexicoane. Iată deci că problema valorificării creaţiei muzicale şi muzicologice româneşti este importantă şi din acest punct de vedere.

2. *Concepţie:* Fiecare domeniu al valorificării trebuie supus unor precise şi temeinice reguli de concepţie, care ar trebui să pornească clar de la alcătuirea planului de publicare. Este necesar să se facă o riguroasă selecţie a ceea ce trebuie valorificat şi să se stabilească metoda şi criteriile valorificării. Să ţinem seama de epocile istorice, de valoarea documentului, spre a putea acoperi golurile în desfăşurarea fenomenului muzical al poporului nostru, să ţinem seama şi de autorii pe care-i reconstituim, astfel încît să scoatem din anonimat acele personalităţi oarecum „dispărute" din conştiinţa noastră.

3. *Obiectivitate:* Acest criteriu trebuie să opereze atît în domeniul selecţiei autorilor şi al lucrărilor, cît şi în cel al concepţiei de valorificare. Tot ceea ce intră sub reflectorul reconsiderării, al valorificării, trebuie să servească în primul rînd ideea de „istorie a muzicii româneşti" sub toate aspectele ei şi din toate timpurile. Nimic din ce este valoros, semnificativ, concluziv pentru istoria muzicii româneşti, de-a lungul întregii ei evoluţii, să nu scape acestei valorificări critice. Şi în acest sens, trebuie să acordăm o mare atenţie documentului, care trebuie redat tiparului în cel mai obiectiv mod — integral şi fără alterări — şi numai după aceea, dacă este necesar, interpretat, comentat, reconsiderat critic.

4. *Organizare:* Pentru a pune ordine în privinţa redactării, a reproducerii şi structurării colecţiilor de documente este necesar să se formeze specialişti în domeniul ediţiilor critice. Există, răspîndite pe întreg cuprinsul ţării noastre, numeroase documente vechi care se raportează direct la muzica românească şi chiar la istoria patriei noastre. Unele din ele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sînt scrise în limba greacă, altele în slavonă, altele în română, dar în alfabetul chirilic, unele au muzica notată în neume bizantine, altele în tabulaturi etc. Cum să ne comportăm față de acestea, cum să le semnalăm, cum să le interpretăm, cum să le valorificăm? Cine și cîți vor putea cuprinde acest imens tezaur muzical? Iată de ce trebuie să ne concentrăm toată atenția asupra acestui fenomen al valorificării: s-o facem organizat, științific și cu toată răspunderea, cu cadre bine pregătite în acest domeniu, spre a fi utili istoriei culturii patriei noastre.

În concluzie aș dori să se rețină cîteva idei mai importante, și anume:

— Acest „tezaur al muzicii românești" nu este o simplă sintagmă, o figură de stil, ci o realitate vie, concretizată în sute de manuscrise care pot să aducă lumină într-un trecut îndepărtat și mai puțin cunoscut al vieții spirituale românești.

— Acțiunea valorificării trebuie urgentată și continuată cu intensitate, pentru a salva „tezaurul muzicii românești", pe alocuri supus distrugerii cariilor și intemperiilor vremii.

— Pentru ducerea la bun sfîrșit a acțiunii de valorificare a patrimoniului muzical românesc — ca de altfel a întregii creații muzicale și muzicologice contemporane — este imperios necesară alcătuirea unui colectiv de specialiști în toate cele trei domenii principale ale patrimoniului, dar și sporirea forțelor redacționale și tehnice cu cadre de specialitate bine pregătite în această direcție.

TITUS MOISESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII

MIHAI MĂNIUȚIU,

Cercul de aur, București, Edit. Meridiane, 1989, 216 p.

Cea mai mare parte a acestui volum s-ar cuveni comentată pe un spațiu generos, probabil într-un studiu comparatist, consacrat regizorilor noștri care, nu numai în contemporaneitate, dar și în alte vremuri, au contribuit fără prejudecăți la afirmarea unei exegeze teatrale românești într-un domeniu, ilustru reprezentat, cum este shakespearologia. Cele scrise de regizorul Mihai Mănțiuțiu (ca și montările sale de pînă acum: *Macbeth*, *Antoniu și Cleopatra*) ar necesita o așezare în asemenea context, o raportare la elaborările scenice și la expunerile programatice datorate unor creatori ca Haig Acterian, Ion Sava, Liviu Ciulei, Dinu Cernescu, Aureliu Manea, Alexandru Tocilescu, Cătălina Buzoianu.

În „eseurile shakespeariene" — ca și în „fragmentele" conexe — Mihai Mănțiuțiu întreprinde o analiză complex fundamentată a unui număr considerabil de piese (dintre care, să reținem, comediile lipsesc), dornic fiind, după cum spune în prefață, „să exploreze în principal universul cîtorva din cele mai incitante și mai bogate personaje ale marelui Will", sesizîndu-le cu precădere „avatarurile și paradoxurile". Cu alte cuvinte, transformările și contrastele, fațetele în devenire și semnificațiile multiple, contradictorii, care se individualizează într-un mod unic de a fi — iar numele acestuia este, în succesiunea capitolelor: Richard al II-lea, Hamlet, Thersit, Vincentio, Timon, Richard al III-lea, Brutus, Macbeth, Lear, ori un cuplu ca Romeo-Julieta, Iago-Othello. *Titus Andronicus* deschide suita, preambul la o lume în care „se moare într-una [...] și se moare aproape întotdeauna îngrozitor". Deși vorbește frecvent despre soarta implacabilă și predestinarea hotărîtă de astre, de zodii, nu determinările din afară, nu situația constrîngătoare par să-l preocupe îndeosebi pe autor. Nu numai prin compunerea capitolelor, dar și prin logica lor, viziunea se dezvăluie una antropocentristă, axată cuprinzător și statornic pe toate manifestările ființei umane, cu toate înălțările și prăbușirile trăite, ce-și au sorgintea în evoluția propriei conștiințe, în sensul dat voinței și dorințelor sale. Faptele eroului shakespearian — de la Hamlet la Macbeth — tind să devină acțiuni cognitive. Într-o lume ce-și pierde ușor cumpătul, își iese zgomotos din țîțîni, se risipește într-un delir sîngeros, acțiunile eroului, dacă nu reușesc cel puțin încearcă să scape din „cercul" aparențelor înșelătoare, obturante, din captivitatea unor realități respingătoare. Fascinant rămîne, însă, „cercul de foc al misterului" (nu zăbovim asupra termenului reluat în felurite chipuri). Polarizare și transcendență se arată tendințele și tensiunile esențiale din universul dramatic examinat de Mihai Mănțiuțiu.

Este o viziune regizorală abundent hrănită cultural (ambițioasa iconografie a volumului o spune și ea), propunînd noi făgașe de interpretare a textelor, evitîndu-se totuși o reprezentare referențială stufoasă, derutantă, a diferitelor planuri pe care se impun, psihologic și stilistic, personajele. Analogiile, comparațiile, aluziile autorului nu le estompează specificul. Considerații aparținînd unei filozofii a existenței, aprecieri psihologice sau de penetrație psihanalitică, pasaje ce surprind mecanismul politic nimicitor, racordări precise și actualizări discret sugerate nu fac decît să demonstreze intenția regizorului de cuprindere a unui univers revelator, pe mai multe dimensiuni, din mai multe perspective. Între ele există o continuă punere în relație (psihologicul falsificat de politic, aspirațiile legitime tarate de neputințe psihologice). Un constant transfer din convenționalitate dramatică în meditație existențială subliniază profunzimea spirituală căutată de regizor în imaginea scenică. Observăm, totodată, cum teatralitatea filtrează insistent caracterizările concluzive, marchează substantivele și adjectivele ce definesc personajul: „mimare", „clovnesc", „exteriorizare histrionică", „lovituri de teatru" ș.a. Dacă Richard al II-lea „cedează ispitei jocului și reintră în rolul abandonat", Hamlet „își va stimula consecvent disponibilitatea de a exista în chip multiplu". S-ar părea că, în viziunea lui Mănțiuțiu, ipoteze diverse vehiculate de exegeții lui Hamlet, măști sub care a fost văzut sînt, acum, conștientizate de erou, cumulate voit de el însuși.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Între viață și teatru se stabilește o fertilă simbioză semnificantă. Sau un joc de oglinzi, profuziune mișcătoare de imagini în care ne putem pierde, firește, după cum putem privi, regăsindu-ne, cu o intensă luciditate.

În sumar, autorul mai include pagini despre Beckett, despre „dublul actorului" (completînd cele susținute în cartea sa de debut), „portrete interioare" (ale actorilor cu care a colaborat), „reflecții" ... La al doilea volum, Mihai Măniuțiu ni se confirmă „echilibrat, sobru, grav", pasionat cercetător, așa cum îl recomandase odinioară Cătălina Buzoianu pe fostul ei student de la Institutul de teatru.

ION CAZABAN

Secolul cinematografului. Mică enciclopedie a cinematografiei universale. Coordonatori: Cristina Corciovescu, Bujor T. Rîpeanu. Autori: Doina Boeriu, Cristina Corciovescu, Ioana Creangă, Rodica Pop-Vulcănescu, Bujor T. Rîpeanu, București, Edit. științifică și enciclopedică, 1989, 605 p.

Nedeprinsă în a-și răsfăța cititorii cu cărți de cinema, Editura științifică și enciclopedică le-a oferit o veritabilă surpriză compensatorie prin *Secolul cinematografului*, lucrare elaborată de un colectiv alcătuit din Doina Boeriu, Cristina Corciovescu, Rodica Pop Vulcănescu, Bujor T. Rîpeanu și regretata Ioana Creangă. Demersul celor cinci impune prin anvergura investigației; această „mică enciclopedie a cinematografiei universale", organizată după canoanele cunoscutelor „istorii în date", poate fi astfel receptată și ca un dicționar cronologic ce acoperă zone dintre cele mai felurite ale domeniului, privitoare la artă, cultură, sociologie, spectacole, industrie, tehnică etc. Urmărind filmul adînc în timp, în evoluția sa de la origini și pînă în prezent (originile situîndu-se în jurul anilor 12000 î.e.n., cînd „omul primitiv utilizează în reprezentările sale — desene și gravuri pe pereții peșterilor — descompunerea grafică a mișcării", iar prezentul în 1988, cînd *Ultimul împărat* obține nouă premii Oscar), autorii încearcă să-i confere un spațiu pe măsură. Ca atare, aria de cuprindere a cercetării se extinde considerabil în afara teritoriilor „clasice" de referință, europene și nord-americane, în discuție fiind luate fapte și evenimente ale ecranului petrecute pe mai toate meridianele globului.

Dens în informație, *Secolul cinematografului* se înfățișează ca un volum util atît specialiștilor, cît și (mai cu seamă) unor categorii largi de cinefili dornici de a se instrui. Ariditatea inerentă a cifrelor și a datelor, abundența inevitabilă a numelor și a titlurilor de filme sînt, în bună parte, estompate, grație unui stil lapidar, dar nu lipsit de subtilitate și, pe alocuri, chiar de farmec. Cu sensibile diferențe de tonalitate individuală (exceptînd perioada contemporaneității — 1960—1980 —, elaborată de întreg colectivul redacțional, celelalte intervale de timp investigate constituie rodul muncii îndelungate și precis departajate a unuia sau a altuia dintre semnatari) și de acces la surse (există firesc, ani de vîrf ca, de pildă, cei ai „Marelui Mut" și ani mai săraci în consemnări ca, de exemplu, etapa cuprinsă între 1940 și 1944), peste tot se poate percepe un benefic și general efort de a spune cît mai mult în cît mai puține rînduri.

Evidența probitate științifică a lucrării este confirmată însă nu numai de o implicită fervoare documentară, ci și de „colaborarea" masivă a unor condeie de prestigiu. Pentru că — particularitate foarte meritorie a prezentei „mici enciclopedii a cinematografului universal" — aproape fiecare peliculă comentată beneficiază de unul sau mai multe citate extrase din scrierile unor teoreticieni, critici, istorici ori realizatori de film străini și români, selecțiile operate dovedind, îndeobște, claritate, inspirație, competență. Apelînd în permanență la sprijinul unor Mitry, Aristarco, Kracauer, Moussinac, Rotha, Cantacuzino, Suchianu, la construcțiile solid edificate ale unor estetici validate de timp, *Secolul cinematografului* nu se înfățișează nici pe departe ca o carte de pură compilație. Dimpotrivă, voința celor ce au alcătuit-o de a-și afirma propriile puncte de vedere, propriile opțiuni și clasamente valorice se remarcă orgolios prin multe și pe deplin acceptabile „subiectivități", dintre care reținem un loc întîi al preferințelor absolute, numit *Intoleranță*, precum și atenția prioritară acordată operelor marilor personalități ale artei a șaptea, în frunte cu Eisenstein, Chaplin și Griffith.

Un sfert din totalul paginilor (procent cu mult mai ridicat decît în alte lucrări de profil publicate aiurea) îl ocupă „indicii" (de filme și de persoane). Volumul de muncă investit în alcătuirea acestor extrem de importante capitole destinate a „aduce un plus de informație" și a oferi, totodată, o „obligatorie cheie" pentru clarificarea operativă a diferitelor pasaje din interior este imens. Au fost astfel indexate peste 5 000 de titluri de filme și peste 2 000 de nume de persoane, operațiune delicată și plină de capcane. De aceea, nu este de mirare că unele din slăbiciunile cărții (dar unde se află oare în lume un dicționar de cinema perfect?) să-și găsească sălașul tocmai aci.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Întrucît *Secolul cinematografului* nu este doar o „mică enciclopedie a cinematografiei universale", ci și o „istorie în date" a ecranului autohton, ne afectează poate mai puțin absența din indicele de persoane a unor vedete, precum Jean Louis Barrault, Annie Girardot, Anthony Quinn, Jack Lemmon, Peter O'Toole, Gregory Peck. Mai cu seamă că majoritatea acestor „absenți" sînt prezenți, într-un fel sau altul, în cuprinsul unora dintre genericele filmelor comentate. De ce n-au beneficiat și ei (ca alți actori de calibre egale sau chiar inferioare) de scurte prezentări biofilmografice, care le-ar fi permis accesul la „obligatoria cheie", reprezintă probabil o chestiune de spațiu tipografic ori de pură opțiune redacțională. Atari omisiuni sînt întrucîtva acceptabile în contextul unei supraabundențe a materialului, deși nu tocmai explicabile în condițiile consemnării, în același loc, a unor personaje de o însemnătate cinematografică considerabil mai scăzută, ba uneori chiar minoră.

În cazul filmului românesc, lucrurile se prezintă însă oarecum diferit și lacunele — atîtea cîte sînt — dobîndesc alte dimensiuni. Iar o pledoarie „pro domo" nu trebuie să constituie nicidecum o jenă, ci doar o obligație asumată, nu o singură dată, inclusiv în cărțile de cinema semnate de unul din coordonatorii lucrării (a se vedea în acest sens, atît de utilul, încă și azi, *Dicționar cinematografic* publicat în 1974 de Editura Meridiane), ignorînd absențele (destul de numeroase) și îndeosebi actoricești (dar nu numai) de la indicele de persoane ale unor cineaști români, posesori de impozante filmografii. Lăsînd definitiv la o parte orice posibilă referire la ultima pătrime a lucrării, ne vom opri o clipă asupra unor amănunte care, credem, nu s-ar fi cuvenit să lipsească din cuprinsul propriu-zis al volumului.

Nu s-ar fi cuvenit, deci, să lipsească mențiunea că *Ciuleandra* (1930) este primul film sonor în care se vorbește românește (mai cu seamă că cele dintîi producții sonore ale multor cinematografii străine sînt consemnate cu conștiinciozitate). Poate că și *Maiorul Mura* (Ioan Timuș, 1928) și-ar fi avut locul său, în contextul în care au fost reținute *Lia* și *Povara* (Jean Mihail, 1927 și 1928). În orice caz, ni se pare că *Directorul nostru* (Jean Georgescu, 1955), ca și *Viața nu iartă* (Manole Marcus, Iulian Mihu, 1959), inexistente și ele, nu mai au nevoie de nici o recomandare pentru a figura în orice istorie, indiferent de dimensiuni și factură. De asemenea, s-a trecut, credem, prea ușor peste distincțiile obținute de filme românești la unele festivaluri cinematografice internaționale importante: Jean Georgescu și Victor Iliu, premiul pentru scenariu regizoral la *În sat la noi* (Karlovy-Vary, 1951) — cea dintîi recompensă cucerită peste hotare de către filmul nostru de ficțiune; Irina Petrescu, premiul de interpretare feminină pentru *Răutăciosul adolescent* (Moscova, 1969), Anda Onesa, idem pentru *Duios Anastasia trecea* (Karlovy Vary, 1980). În „addendă", structurată cu precădere pe „premii", nu figurează, iarăși, unele din marile premii ale fostului ACIN: în anii 1983, 1986 și 1987. Ca și o scurtă evocare sau măcar o simplă mențiune a numelui remarcabilului documentarist care a fost Slavomir Popovici.

Secolul cinematografului constituie o apariție editorială singulară în peisajul cărții noastre de film, o apariție îndelung așteptată, menită să umple multe goluri. Această primă „mică enciclopedie a cinematografului universal", tipărită în România, va beneficia, nu ne îndoim — este în rostul firesc al oricărui dicționar —, de o necesară reeditare, în care neîmplinirile prezente (în care se includ, nu mai puțin, omisiunile forțate impuse de o cenzură ai cărei colți nu fuseseră încă tăiați la data apariției volumului) își vor afla, desigur, remedierea.

OLTEEA VASILESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CĂRŢI INTRATE ÎN BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI (IANUARIE—OCTOMBRIE 1990)

AMIARD-CHEVREL, CLAUDINE, *Le théâtre artistique de Moscou*, Paris, 1979.
ANESTIN, ION, *Scrieri despre teatru*, Bucureşti, 1989.
Animation, théâtre, société, Paris, 1986.
APPIS, ADOLPHE, *Oeuvres complètes*, vol. I—III, Montreux, 1983—1988.
ASLAN, ODETTE, *L'acteur au XXe siècle*, Paris, 1974.
Aspects de la recherche musicologique, Paris, 1984.
BABLET, DENIS, *Edward Gordon Craig*, Paris, 1962.
— *Josef Svoboda*, Torino, 1970.
— *Le décor de théâtre 1870—1914*, Paris, 1989.
— *Le théâtre du soleil*, Ivry, 1979.
— *Les revolutions sceniques du XXe siècle*, Paris, 1975.
BARBA, EUGENIO, *L'archipel du théâtre*, Carcassonne, 1982.
BARBU-BUCUR, SEBASTIAN, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină*, Bucureşti, 1989.
BECK, JEAN, *La musique des troubadours*, Paris, 1979.
BERBEROVA, NINA, *Alexandre Borodin 1834—1887*, Arles, 1989.
BERGER, WILHELM GEORG, *Clasicismul de la Bach la Beethoven*, Bucureşti, 1990.
BORGNA, GIANNI, *Storia della canzone italiana*, Roma — Bari, 1985.
BRECHT, BERTOLT, *Sur le réalisme*, Paris, 1970.
BYRON, *Teatru*, vol. 4, Bucureşti, 1990.
Cahiers théâtre Louvain, vol. 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 67, Louvain, 1972—1989.
CARAMFIL, TUDOR, *Vîrstele peliculei*, Bucureşti, 1990.
CLARE LUCIEN, *La quintaine. La course de bague*, Paris, 1983.
CONSTANTINESCU, MARIAN, *Dirijorul de lebede*, Bucureşti, 1983.
DARIAN, ADINA, *Lumea indiană şi filmele ei*, Bucureşti, 1990.
Die Musikschule in der DDR, Berlin, 1985.
Dramaturgie et société, Tome 1—2, Paris, 1988.
EMINESCU, MIHAIL, *Teatru*, Bucureşti, 1990.
Enciclopedia dello spettacolo, vol. I—XI, Roma, 1975.
FABRE, GENEVIÈVE, *Le théâtre noir aux États-Unis*, Paris, 1982.
Fantaisies, motets, chansons et danses, Paris, 1975.
Figures théâtrales du peuple, Paris, 1986.
GOURDON, ANNE-MARIE, *Théâtre, public, perception*, Paris, 1982.
HORNBOSTEL, MORITZ von, *Tonart und Ethos*, Leipzig, 1986.
Instruments et musique instrumentale, Paris, 1986.
Inventaire bibliographique des pastorales, Paris, 1984.
IORDĂCHESCU, DAN, *Un drumeţ al cîntecului*, Bucureşti, 1990.
100 Jahre Deutsches Theater Berlin, Berlin, 1986.
JANKÉKÉVITCH, VLADIMIR, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, 1989.
KADEN, CHRISTIAN, *Musiksoziologie*, Berlin, 1984.
KANTOR, TADEUSZ, *Il teatro della morte*, Milano, 1979.
KARAKULOV, B. I., *Simetria muzycalni sistemi*, Alma-Ata, 1989.
KAZANTZAKIS, NIKOS, *Teatru*, Bucureşti, 1989.
KONIGSON, ELIE, *La représentation d'un mystère*, Paris, 1980.
— *L'espace théâtrale médieval*, Paris, 1975.
La musique de scène de la troupe de Shakespeare, Paris, 1971.
L'art du ballet de cour en France 1581—1643, Paris, 1978.
L'éducation musicale en France. Histoire et méthodes, Paris, 1983.
L'expressionnisme dans le théâtre européen, Paris, 1984.
Le grand Motet français (1663—1792), Paris, 1984.
Le lieu théâtral à la Renaissance, Paris, 1986.
Le lieu théâtral dans la société moderne, Paris, 1988.
Le luth et sa musique, vol. I—II, Paris, 1980—1984.
Le masque. Du rite au théâtre, Paris, 1988.
Le siècle Stanislavski, Paris, 1989.
Le théâtre au Moyen Age, Quebec, 1977.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 37, P. 117—118, BUCUREŞTI, 1990

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Le théâtre européen face à l'invention, Paris, 1989.
Le théâtre moderne, Paris, 1978.
Les fêtes de la Renaissance, tome I—III, Paris, 1973—1975.
Les premiers ans du cinéma français, Perpignan, 1985.
Les théâtres d'Asie, Paris, 1978.
Les tragédies de Sénéque et le théâtre, Paris, 1973.
Les voies de la création théâtrale, vol. 1—2, 5—14, 16, Paris, 1977—1989.
LISTA, GIOVANNI, *Ionesco*, Paris, 1989.
— *La scène futuriste*, Paris, 1989.
Lully musicien du soleil, Paris, 1987.
MACE, THOMAS, *Musick's monument*, Paris, 1977.
MADRAL, PHILIPPE, *Le théâtre hors les murs*, Paris, 1969.
MĂNIUȚIU, MIHAI, *Act și mimare*, București, 1989.
MILANOVIĆ, OLGA, *Beogradska scenografija*, Belgrad, 1983.
MNOUCHKINE, *Le théâtre en France au Moyen Âge*, Paris, 1988.
MOISESCU, TITUS, *Prolegomene bizantine*, București, 1985.
MORLAYE, GUILLAUME, *Oeuvres pour le luth*, Paris, 1980.
Musik des Ostens, vol. 11, Kassel, 1989.
Musique des intermèdes de „La Pellegrina", Paris, 1986.
NEGRIN, HARRY, *Romanța unei vieți. Ioana Radu*, București, 1990.
Oeuvres d'Adrian le Roy. Fantaisies et danses, Paris, 1975.
Oeuvres d'Adrain le Roy, vol. I, II, VI, Paris, 1977—1978.
Oeuvres d'Albert de Rippe, vol. II—III, Paris, 1974—1975.
Oeuvres de Chancy, Bouvier-Belleville-Paris, 1967.
Oeuvres de Dufaut, Paris, 1988.
Oeuvres de Jean-Paul Paladin, Paris, 1986.
Oeuvres de Julien Belin, Paris, 1976.
Oeuvres de Nicolas Vallet, Paris, 1989.
Oeuvres de Pinel, Paris, 1982.
Oeuvres de René Mesangeau, Paris, 1971.
Oeuvres de Robert Ballard, vol. I—II, Paris, 1976.
Oeuvres de Vaumesnil, Paris, 1974.
Oeuvres des Boquet, Paris, 1972.
Oeuvres des Dubut, Paris, 1979.
Oeuvres des Mercure, Paris, 1977.
Oeuvres du Vieux Gautier, Paris, 1980.
Oeuvres pour luth seul de Jean-Baptiste Besard, Paris, 1987.
PETECEL, DESPINA, *Muzicienii noștri se destăinuie*, București, 1990.
PICON-VALLIN, BÉATRICE, *Le théâtre juif soviétique*, Lausanne, 1973.
Réalisme et poésie au théâtre, Paris, 1978.
ROBERTI, JEAN CLAUDE, *Fêtes et spectacles de l'ancienne Russie*, Paris, 1980.
ROBINSON, THOMAS, *The Schoole of Musicke* Paris, 1971.
ROLLIN, MONIQUE, *Oeuvres des Gallot*, Paris, 1987.
SADOUL, GEORGES, *Georges Méliés*, Paris, 1961.
— *Gérard Philippe*, Paris, 1967.
SAVA, IOSIF, *Cu Ludovic Spiess*, București, 1989.
SIGNORET, SIMONE, *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était*, Paris, 1976.
Tadeusz Konwicki, écrivain et cinéaste polonais d'aujourd'hui, Paris, 1986.
Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 3, 4, 5, 9, 10, 11, 13, 16, 17, 19, 21, 24, 27, 31, 33, 34, 35, 37, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 51, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 66, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 103, 106, 107, 108, 109, 111 — im Auftrag der Alexander von Humboldt Stiftung, Bonn, 1970—1989.
SZONDI, PETER, *Théorie du drame moderne, 1880—1950*, Lausanne, 1983.
TEMKINE, RAYMONDE, *L'entreprise théâtre*, Paris, 1967.
Théâtre en Europe, nr. 11, Paris, 1986.
Trois masques à la cour de Charles Ier, Paris, 1970.
Un cycle du théâtre religieux anglais, Paris, 1973.
VACCARO, JEAN MICHEL, *La musique de luth en France*, Paris, 1981.
VEINSTEIN, ANDRÉ, *Théâtre. Étude. Enseignement*, Louvain, 1983.
Vingt pièces en un acte, Paris, 1959.
Von der Freien Bühne zum Politischen Theater, Bd. 1—2, Berlin, 1987.
WICKE, PETER, *Rockmusik*, Leipzig, 1987.
ZAMFIRESCU, ION, *Întîlniri cu oameni, cu viața*, București, 1990.

MARIA ANGHELESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

INDICELE ANALITIC AL REVISTEI „STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI"

TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE XXVI–XXXVI (1979–1989)

A. TEATRU

I. **Generalităţi. Teorie, estetică, istoriografie** (803–822)

II. **Istoria teatrului**

1. Forme vechi de teatru (teatru feudal, popular) (823–829)
2. Secolul al XIX-lea (830–843)
3.a. Secolul al XX-lea (Prima jumătate) (844–857)
3.b. Secolul al XX-lea (a doua jumătate)
   — Dramaturgie (858–878)
   — Spectacol (879–887)
   — Public (888–889)
   — Aniversări (890–892)

III. **Recenzii. Note bibliografice. Bibliografii** (893–943)

IV. **Cronica**

a) *Viaţa teatrală. Teatru-teatrologie* (944–949)
b) *Agenda colocviilor ştiinţifice ale Institutului de istoria artei. Sesiuni, simpozioane* (950–954)
c) *Călătorii* (955)
d) *Necroloage* (956)

B. MUZICĂ

I. **Generalităţi. Teoria şi estetica muzicii** (957–959)

II. **Istoria muzicii**

1. Forme vechi de muzică (bizantină, medievală, populară) (960–968)
2. Secolul al XIX-lea (969–976)
3. Secolul al XX-lea
   — Creaţie (977–983)
   — Interpretare, instituţii, viaţă muzicală (984–990)
   — Critică muzicală, muzicologie (991–994)
   — Personalităţi (995–997)

III. **Recenzii şi note bibliografice. Bibliografie. Discografie** (998–1 037)

IV. **Cronica**

a) *Viaţa muzicală. Muzică-muzicologie* (1 038–1 042)
b) *Agenda colocviilor ştiinţifice ale Institutului de istoria artei. Sesiuni, simpozioane. Viaţa ştiinţifică* (1 043–1 054)
c) *Călătorii* (1 055–1 059)

C. CINEMATOGRAFIE

I. **Generalităţi. Teoria, estetica, critica şi sociologia filmului** (1 060–1 071)

II. **Producţia de film. Spectacolul cinematografic. Analiza de film** (1 072–1 089)

III. **Recenzii. Bibliografii** (1 090–1 099)

IV. **Cronica**

a) *Film, filmologie* (1 100–1 102)
b) *Agenda colocviilor ştiinţifice ale Institutului de istoria artei. Sesiuni, simpozioane* (1 103–1 104)
c) *Călătorii* (1 105)

D. INDICE DE NUME DE AUTORI

E. INDICE DE NUME

A. TEATRU

I. **Generalităţi. Teorie, estetică, istoriografie**

803 CAZABAN, ION: *Creaţia scenografică şi conceptul de „funcţionalitate"* XXVI (1979), p. 127

804 CEAUŞU, GHEORGHE: *Conceptul de valoare în teatru* XXXVI (1989), p. 13

805 GHEORGHIU, MIHNEA: *Noi modele culturale* XXXII (1985), p. 3

806 GHEORGHIU, MIHNEA: *Teatrul şi istoria* XXXI (1984), p. 6

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 37, P. 119–129, BUCUREŞTI, 1990

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

807 HASS, ADRIANA, *Structuri dramatice, structuri spectaculare*
XXVIII (1981), p. 133
808 MĂRGINEANU, IOANA: *Confluența artelor în spectacol. Noi repere stilistice*
XXVIII (1981), p. 109
809 RĂDULESCU, MIHAI: *Argumente pentru o stilistică teatrală*
XXVIII (1981), p. 123
810 RĂDULESCU, MIHAI: *Avatarurile lui Figaro*
XXVI (1979), p. 91
811 SIPOȘ, DOINA: *Structura dramatică și spectacologică contemporană: narativul psihologic și narativul epic*
XXVII (1980), p. 29
812 TERTULIAN, N.: *Structura textului dramatic*
XXVI (1979), p. 29
813 TOBOȘARU, ION: *Coordonate estetice ale teatrului contemporan*
XXXVI (1989), p. 7
814 TOBOȘARU, ION: *Profilul estetic al teatrului românesc contemporan*
XXXIV (1987), p. 7
815 TOBOȘARU, ION: *Receptarea estetică a teatrului*
XXXII (1986), p. 5
816 TOBOȘARU, ION: *Receptare și creativitate în arta teatrului românesc contemporan*
XXVII (1980), p. 7
817 TOBOȘARU, ION: *Reflecții despre estetica teatrului românesc contemporan*
XXVI (1979), p. 3
818 TOBOȘARU, ION: *Reflecții despre teoria artei actorului*
XXVIII (1981), p. 99
819 ZAMFIRESCU, ION: *Drumuri și participări românești în universalitate*
XXVII (1980), p. 3
820 ZAMFIRESCU, ION: *Imagini de șantier*
XXVIII (1981), p. 3
821 ZAMFIRESCU, ION: *În aceste patru decenii de cultură românească*
XXXI (1984), p. 3
822 ZAMFIRESCU, ION: *În corul unei pledoarii universale („Oamenii de știință și pacea")*
XXIX (1982), p. 3

II. Istoria teatrului

1. Forme vechi de teatru (teatru feudal, popular)

823 ANDRONACHE, ELENA: *Poezia dansului indian*
XXXIV (1987), p. 83
824 BERLOGEA, ILEANA: *Manifestări teatrale la curțile domnești din Muntenia și Moldova în perioada medievală*
XXIX (1982), p. 29
825 DRIMBA, LUCIAN: *„Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa" [1770—1780], cea mai veche comedie românească*
XXX (1983), p. 13
826 MORARU, MIHAI, *Două texte inedite ale „Irozilor" lui Picu Pătruț*
XXXIII (1986), p. 58
827 MORARU, MIHAI: *Teatru cult și teatru popular în literatura română din secolul al XVIII-lea*
XXXI (1984), p. 75
828 PAVEL, EMILIA: *Măști de teatru tradițional din zona Iașilor în ultimele decenii*
XXXI (1984), p. 79
829 POPA, MIRCEA: *„Jocuri de teatru" și compoziții dramatice originale reprezentate în secolele XVI—XVIII în Transilvania*
XXX (1983), p. 3

2. Secolul al XIX-lea

830 ALTERESCU, SIMION: *Modernitatea conceptului de teatralitate în gîndirea lui I. L. Caragiale*
XXIX (1982), p. 15
831 BERZUC, IOLANDA: *Considerații critice asupra publicului de teatru în cronicile dramatice ale lui D. D. Racoviță-Sphinx*
XXXIII (1986), p. 76
832 BERZUC, IOLANDA: *Considerații critice asupra publicului de teatru în cronicile dramatice ale lui Frédéric Damé*
XXXIV (1987), p. 72
833 CAZABAN, ION: *Interpreții lui Caragiale (1879—1918) — dicționar critic*
XXVIII (1981), p. 143
834 CIOCULESCU, Acad. ȘERBAN: *Urbanitatea eroilor caragialieni*
XXIX (1982), p. 7
835 DRIMBA, LUCIAN: *Noi contribuții documentare la istoricul „Societății pentru crearea unui fond de teatru român în Ardeal"* (I)
XXXI (1984), p. 48
836 GHEORGHIU, MIHNEA: *Un stil Caragiale?*
XXIX (1982), p. 5
837 IONESCU, MEDEEA: *Clădiri și săli de teatru în vechi centre culturale românești: Arad, Oravița, București, Iași* (I)
XXX(1983), p. 39
838 MIHUȚ, LIZICA: *Date noi cu privire la „Societatea română cantatoare theatrale" (1847—1848)*
XXXIII (1986), p. 79
839 MIHUȚ, LIZICA: *Noi documente de arhivă cu privire la construcția teatrelor de la Arad și Oravița la începutul secolului al XIX-lea*
XXIX (1982), p. 78
840 PETRESCU, IOANA EM.: *Primele comedii originale manuscrise de la începutul secolului al XIX-lea — „modele literare" ale vremii*
XXX (1983), p. 25
841 PIPPIDI, ANDREI: *Cercetări asupra comediei anonime „Serdarul de Orhei"*
XXXIII (1986), p. 68
842 TOBOȘARU, ION: *Teatrul în viziunea estetică a lui I. L. Caragiale*
XXIX (1982), p. 21
843 ZAMFIRESCU, ION: *Caragiale sub răspunderea vremii*
XXIX (1982), p. 11

3.a. Secolul al XX-lea (prima jumătate)

844 ACTERIAN, ARȘAVIR: *Haig Acterian: Despre congresul internațional de teatru „Volta" și despre Edward Gordon Craig — după o corespondență inedită*
XXX (1983), p. 87
845 ALTERESCU, SIMION: *Teatrul românesc din primele decenii ale secolului al XX-lea și inovarea artei scenice*
XXX (1983), p. 46

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

846 BERZUC, IOLANDA : *Considerații critice asupra publicului de teatru în cronicile dramatice ale lui Mihail Dragomirescu*
XXXVI (1989), p. 95

847 CAZABAN, ION : *Considerații asupra scenografiei românești interbelice*
XXXV (1988), p. 11

848 CAZABAN, ION : *De Max într-un spectacol meyerholdian*
XXVI (1979), p. 165

849 CAZABAN ION : *Scenografia românească la început de veac*
XXXIII (1986) p. 29

850 CAZABAN ION : *Un precursor al scenografiei românești moderne : Victor G. Ștephănescu*
XXXI (1984) p. 83

851 CUCU SILVIA : *Integrarea în contemporaneitate a regizorului G. M. Zamfirescu*
XXVIII (1981) p. 41

852 FLOREA MIHAI : *Mitul Meșterului Manole în teatrul lui Octavian Goga*
XXXIV (1987) p. 23

853 IONESCU MEDEEA : *Legi și reglementări organizatorice în teatrul interbelic*
XXVI (1979) p. 169

854 MĂRGINEANU IOANA : *Zaharia Bârsan, animator de teatru* XXVI (1979), p. 161

855 MIHĂILESCU, DAN C. : *Coordonate ale dramaturgiei lui Lucian Blaga*
XXVI (1979), p. 47

856 MIHUȚ, LIZICA : *Turnee teatrale în Transilvania : Victor Antonescu și Ion Brezeanu pe scena arădeană*
XXXI (1984), p. 89

857 MUNTEANU, ELISABETA : *Ipostaze dramatice ale Meșterului Manole*
XXVI (1979), p. 75

3b. Secolul al XX-lea (a doua jumătate)

Dramaturgie

858 BERLOGEA, ILEANA : *Varietate stilistică și dramaturgia românească contemporană*
XXVI (1979), p. 11

859 BERZUC, IOLANDA : *Adevăr și ficțiune în realizarea personajului Ion Eliade Rădulescu în opera dramatică și epică a lui Camil Petrescu*
XXXII (1985), p. 80

860 FLOREA, MIHAI : *Mitul Meșterului Manole în teatrul lui Horia Lovinescu*
XXXIII (1986), p. 23

861 FLOREA, MIHAI : *Spectacolul de teatru în cadrul Festivalului național „Cîntarea României" : realizări și perspective*
XXXI (1984), p. 16

862 FLOREA, MIHAI : *Teatrele populare și muncitorești în Festivalul național „Cîntarea României"*
XXXII (1985), p. 30

863 FLOREA, MIHAI : *Turnee teatrale românești peste hotare*
XXVIII (1981), p. 17

864 FLOREA, MIHAI : *Turnee teatrale românești peste hotare*
XXIX (1982), p. 62

865 GHEORGHE, DANIELA : *„Jocul vieții și al morții ..." în dramaturgia lui Horia Lovinescu*
XXXIV (1987), p. 28

866 GHEORGHE, DANIELA : *Vitalitatea și resursele comicului în dramaturgia românească contemporană*
XXXII (1985), p. 75

867 IONESCU, MEDEEA : *Teatrul românesc în etapa revoluției populare*
XXVII (1980), p. 51

868 MĂRGINEANU, IOANA : *Noi semnificații ale dramei poetice românești*
XXVII (1980), p. 107

869 MĂRGINEANU, IOANA : *Teatrul lui Romulus Guga — dimensiuni umaniste și structuri novatoare*
XXXIII (1986), p. 14

870 MUNTEANU, ELISABETA : *Structură și stil în teatrul istoric românesc contemporan*
XXXII (1985), p. 13

871 MUNTEANU, ELISABETA : *Transpunerea basmului în dramaturgie*
XXVII (1980), p. 59

872 PARASCHIVESCU, CONSTANTIN : *Două decenii de teatru TV*
XXVI (1979), p. 19

873 POPESCU, ANA-MARIA : *Modalități și structuri noi în dramaturgia contemporană*
XXVII (1980), p. 13

874 SOARE, IOLANDA : *Epic și dramatic în creația eroului : Bălcescu în viziunea lui Camil Petrescu*
XXXI (1984), p. 60

875 TOBOȘARU, ION : *Fizionomia teatrului politic contemporan*
XXXII (1985), p. 5

876 VASILIU, MIHAI : *Eroul istoric — expresie a spiritului vremii în dramaturgia contemporană românească*
XXVIII (1981), p. 7

877 VASILIU, MIHAI : *Evoluția dramaturgiei române contemporane — dimensiuni și semnificații*
XXXI (1984), p. 9

878 VASILIU, MIHAI : *Politic și ideologic — factori determinanți în dramaturgia originală contemporană*
XXIX (1982) p. 50

Spectacol

879 BERLOGEA ILEANA : *Contribuții regizorale recente la valorificarea scenică a dramaturgiei originale*
XXVII (1980) p. 21

880 BERLOGEA ILEANA : *O nouă generație de reprezentanți ai regiei românești*
XXXV (1988), p. 3

881 CAZABAN, ION : *Scenografia contemporană și „reteatralizarea" spectacolului*
XXVII (1980), p. 35

882 GHEORGHE, DANIELA : *Sugestie și metaforă în indicațiile de joc scenic din dramele lui Camil Petrescu*
XXXI (1984), p. 60

883 MĂRGINEANU, IOANA : *Cercetări aplicate privind relația actor și mijloace de comunicare* mass-media
XXIX (1982), p. 55

884 MĂRGINEANU, IOANA : *Relația dintre actor și* mass-media (II)
XXXI (1984), p. 66

885 MĂRGINEANU, IOANA : *Spectacolul — între metafora literară și metafora scenică*
XXXVI (1989), p. 19

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

886 MĂRGINEANU, IOANA : *Tipuri și stiluri actoricești în teatrul românesc contemporan*
XXXII (1985), p. 21

887 POPOVICI, ADRIANA-MARINA, *Actorul în procesul comunicării teatrale*
XXXIV (1987), p. 16

Public

888 CHIRIȚĂ, GEORGE : *Aspecte formative în teatrul pentru copii*
XXXVI (1989), p. 27

889 GHEORGHE, DANIELA : *Câteva considerații asupra receptării spectacolului teatral*
XXXVI (1989), p. 23

Aniversări

890 ZAMFIRESCU, ION : *În lumina unei aniversări*
XXXIII (1985), p. 3

891 ZAMFIRESCU, ION : *În preajma unui centenar*
XXXIV (1987), p. 3

892 ZAMFIRESCU, ION : *Scurte reflecții pe marginea unei aniversări (40 de ani de la înființarea Institutului de istoria artei)*
XXXVI (1989), p. 3

III. Recenzii. Note bibliografice. Bibliografie

893 ALTERESCU, SIMION : *Actorul și vîrstele teatrului românesc*, București, 1980 (Ileana Berlogea)
XXVII (1980), p. 159

894 *An Abridged History of Roumanian Theatre*, București, 1983 (Daniela Arțăreanu)
XXXI (1984), p. 99

895 APOSTOL, MIHAI : *Iorgu Caragiale*, București, 1986 (Ion Cazaban)
XXXV (1988), p. 88

896 BĂRBUȚĂ, MARGARETA : *Demnitatea teatrului*, București, 1984 (Ion Cazaban)
XXXI (1985), p. 97

897 BERLOGEA, ILEANA : *Istoria teatrului universal*, București, 1981 (Ioana Mărgineanu)
XXIX (1982), p. 95

898 BERLOGEA, ILEANA : *Teatrul american de azi*, Cluj-Napoca, 1978 (Ioana Mărgineanu)
XXVI (1979), p. 189

899 BERLOGEA, ILEANA : *Teatrul și societatea contemporană*, București, 1985 (Ion Cazaban)
XXXIII (1986), p. 86

900 BELIGAN, RADU : *Luni, marți, miercuri*, București, 1978 (Ion Toboșaru)
XXVI (1979), p. 187

901 CARANDINO, N. : *De la o zi la alta*, București, 1979 (Ioana Mărgineanu)
XXVIII (1980), p. 161

902 CAZABAN, ION : *Caragiale și interpreții săi*, București, 1985 (Constantin Paraschivescu)
XXXIII (1986), p. 87

903 CEUCA, JUSTIN : *Zaharia Bârsan*, Cluj-Napoca, 1978 (Ana Maria Popescu)
XXVI (1979), p. 185

904 FAIFER, FLORIN : *Dramaturgia între clipă și durată*, Iași, 1983 (Ana Maria Popescu)
XXXI (1984), p. 103

905 IOSIF, MIRA : *Teatrul nostru cel de toate serile*, București, 1979 (Ioana Mărgineanu)
XXVIII (1981), p. 183

906 ISAC, CAROL : *Permanențe în dramaturgie*, Iași, 1982 (Ion Cazaban)
XXX (1983), p. 100

907 MĂCIUCĂ, CONSTANTIN : *Motive și structuri dramatice*, București, 1986 (Ion Toboșaru)
XXXIV (1987), p. 90

908 MĂCIUCĂ, CONSTANTIN : *Viziuni și forme teatrale*, București, 1983 (Ion Toboșaru)
XXXI (1984), p. 105

909 MANEA, AURELIU : *Energiile spectacolului*, Cluj-Napoca, 1983 (Iolanda Soare)
XXXI (1984), p. 106

910 MĂRGINEANU, IOANA : *Teatrul și artele poetice*, București, 1986 (Manuela Cernat)
XXXIV (1987), p. 91

911 MAȘEK, V. E. : *Literatură și existență dramatică*, București, 1983 (Daniela Gheorghe)
XXXI (1984), p. 106

912 *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*. Cluj-Napoca, 1983 (Constantin Mălinaș)
XXXI (1984), p. 100

913 PETRESCU, CAMIL : *Comentarii și delimitări în teatru*, București, 1983 (V. E. Mașek)
XXXI (1984), p. 101

914 PETRESCU, CAMIL : *Documente literare*, București, 1979 (Medeea Ionescu)
XXVIII (1981), p. 177

915 *Poetics*, Amsterdam, 1984 (Daniela Gheorghe)
XXXII (1985) p. 97

916 RĂDULESCU, MIHAI : *Shakespeare, un psiholog modern*, București, 1979 (Constantin Stihi-Boos)
XXVII (1980), p. 157

917 RĂDULESCU, MIHAI : *Stilistica spectacolului*, Iași, 1985 (Ion Cazaban)
XXXIII (1986), p. 88

918 SĂCEANU, AMZA : *Clasicii nu voi să îmbătrînească*, București, 1983 (Ion Zamfirescu)
XXXI (1984) p. 105

919 SAVA, ION : ; *Teatralitatea teatrului*, București, 1981 (Ion Cazaban)
XXIX (1982), p. 93

920 SILVESTRU, VALENTIN : *Elemente de caragialeologie*, București 1979 (Ion Cazaban)
XXVIII (1981), p. 181

921 SILVESTRU, VALENTIN : *Ora 19^{30}*, București, 1983 (Ana Maria Popescu)
XXXI (1984), p. 104

922 SILVESTRU, VALENTIN : *Un deceniu teatral*, București, 1984 (Ion Cazaban)
XXXII (1985), p. 97

923 STANCU, NATALIA : *Horia Lovinescu*, Cluj-Napoca, 1985 (Daniela Gheorghe)
XXXIII (1986), p. 87

924 TOBOȘARU, ION : *Arta teatrului contemporan. Consemnări*, III, București, 1987 (Ion Zamfirescu)
XXXIV (1987), p. 90

925 TOBOȘARU, ION : *Consemnări*, București, 1982 (Maria Vodă Căpușan)
XXX (1983), p. 99

926 TOBOȘARU, ION : *Essais sur les arts du spectacle contemporain*, București, 1988 (Ioana Mărgineanu)
XXXVI (1989), p. 105

927 TOBOȘARU, ION : *Introducere în estetica teatrului contemporan*, București, 1981 (Ioana Mărgineanu)
XXIX (1982), p. 94

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

928 TOBOŞARU, ION : *Principii generale de estetică*, Cluj-Napoca, 1978 (Ioana Mărgineanu)
XXVI (1979), p. 186

929 *Trei cărţi despre scenografia din R. S. Cehoslovacă* (Ion Cazaban)
XXXIV (1987), p. 92

930 VARTIC, ION : *Radu Stanca. Poezie şi teatru*, Bucureşti, 1978 (Elisabeta Munteanu)
XXVI (1979), p. 188

931 VASILIU, MIHAI : *Paşi în timp*, Bucureşti, 1988 (Ion Toboşaru)
XXXVI (1989), p. 107

932 VODĂ CAPUŞAN, MARIA : *Despre Caragiale*, Cluj-Napoca, 1982 (Ileana Berlogea)
XXX (1983), p. 98

933 VODĂ CAPUŞAN, MARIA : *Dramatis personae*, Cluj-Napoca, 1980 (Mihai Rădulescu)
XXVIII (1981), p. 182

934 VOINESCU, ALICE : *Întîlnire cu eroi din literatură şi teatru*, Bucureşti, 1983 (Ion Zamfirescu)
XXXI (1984), p. 102

935 ZAMFIRESCU, GEORGE MIHAIL : *Corespondenţă*, Bucureşti, 1988 (Ion Cazaban)
XXXVI (1989), p. 105

936 ZAMFIRESCU, ION : *O antologie a dramei istorice româneşti — perioada contemporană*, Bucureşti, 1986 (Mihai Vasiliu)
XXXIV (1987), p. 89

937 ZAMFIRESCU, ION : *Teatrul european în secolul luminilor*, Bucureşti, 1981 (Ion Toboşaru)
XXIX (1982), p. 93

938 ZAMFIRESCU, ION : *Teatrul romantic european*, Bucureşti, 1984 (Ion Toboşaru)
XXXI (1984), p. 102

939 ZAMFIRESCU, ION : *Teatru şi umanitate*, Bucureşti, 1979 (Ioana Mărgineanu)
XXVII (1980), p. 158

Bibliografie — Teatru

940 XXVI (1979), p. 197
941 XXVII (1980), p. 175
942 XXVIII (1981), p. 191
943 *Indicele analitic al revistei „Studii şi cercetări de istoria artei", seria Teatru, Muzică, Cinematografie XXI—XXV (1974—1978)*
XXVII (1980), p. 177

IV. Cronica

a. *Viaţa teatrală. Teatru—teatrologie*

944 XXVI (1979), p. 173 (Medeea Ionescu)
945 XXVII (1980), p. 149 (Medeea Ionescu)
946 XXVIII (1981), p. 163 (Medeea Ionescu)
947 *Preocupări teatrologice şi spectacole la Belgrad* (Ion Cazaban)
XXXIV (1987), p. 98
948 *Spectacole teatrale pragheze* (Daniela Gheorghe)
XXXV (1988), p. 83
949 *Stratford-Upon-Avon, 1981* (Medeea Ionescu)
XXIX (1982), p. 89

b. *Agenda colocviilor ştiinţifice ale Institutului de istoria artei. Sesiuni, simpozioane*

950 XXXIII (1986), p. 82
951 XXXIV (1987), p. 98
952 XXXV (1988), p. 83
953 *Din viaţa ştiinţifică a Institutului de istoria artei* (Iolanda Soare)
XXXI (1984), p. 96
954 *Sesiunile de comunicări ştiinţifice ale Institutului de istoria artei* (Ion Cazaban, Răzvan Theodorescu)
XXX (1983), p. 95

c. *Călătorii*

955 *Documentare în R. S. Cehoslovacă* (Ion Cazaban)
XXXI (1984), p. 98

d. *Necroloage*

956 *In Memoriam Mihai Florea* (Manuela Cernat)
XXXIV (1987), p. 100

B. MUZICĂ

I. Generalităţi. Teoria şi estetica muzicii

957 FIRCA, GHEORGHE : *Analiza muzicală din perspectiva sistematicii*
XXX (1983), p. 56

958 JALOBEANU, ANCA : *Repere pentru un istoric al esteticii muzicale româneşti* (II)
XXVII (1980), p. 73

959 SUCEAVA, DANIEL : *Chronos Prōtos. Privire diacronică asupra unui principiu ritmic*
XXXV (1988), p. 19

II. Istoria muzicii

1. Forme vechi de muzică (bizantină, medievală, populară)

960 CATRINA, CONSTANTIN : *Însemnări pe marginea unui manuscris din epoca de „românire" a muzicii bizantine*
XXXII (1985), p. 93

961 CIOBANU, GHEORGHE : *Ritmica neumelor bizantine în transcrierile lui I. D. Petrescu şi Egon Wellesz în raport cu practica actuală*
XXXIV (1987), p. 34

962 MOISESCU, TITUS : *Prezenţa lui Dimitrie Cantemir în literatura lexicografică a secolului al XVIII-lea şi prima jumătate a celui de al XIX-lea*
XXXVI (1989), p. 35

963 PETRESCU, HRISANTA : *Elemente de continuitate în muzica psaltică românească*
XXVIII (1981), p. 55

964 ŞIRLI, ADRIANA : *Cîteva date noi despre cîntarile postbizantine* (I)
XXXII (1985), p. 47

965 TREBICI-MARIN, HRISANTA : *Raport preliminar asupra studiului kekragariilor*
XXXII (1985), p. 53

966 ZOTTOVICEANU, ELENA : *Muzica în cronicile medievale româneşti din secolele XVI—XVIII*
XXXIV (1987), p. 42

967 ZOTTOVICEANU, ELENA : *Muzică şi viaţă socială în Braşovul secolului al XVIII-lea*
XXXI (1984), p. 42

968 ZOTTOVICEANU, ELENA : *Practici muzicale în ceremonialul domnesc şi viaţa publică a oraşelor, oglindite în cronicile româneşti*
XXVI (1979) p. 143

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

2. Secolul al XIX-lea

969 CATRINA CONSTANTIN : *O gazetă muzicală braşoveană la sfîrşitul secolului al XIX-lea*
XXVII (1980), p. 146

970 CATRINA, CONSTANTIN : *Timotei Popovici la Braşov*
XXXI (1984), p. 92

971 FAUR, VIOREL : *Momente ale mişcării corale bihorene la sfîrşitul secolului al XIX-lea*
XXIX (1982), p. 82

972 IONESCU, GHEORGHE C. : *Circulaţia unor manuscrise muzicale româneşti în prima jumătate a secolului al XIX-lea*
XXXVI (1989), p. 75

973 IONESCU, GHEORGHE C. : *Un cîntec moral în creaţia lui Macarie Ieromonahul*
XXXIV (1987), p. 77

974 LÁSZLÓ, FRANCISC : *„Amico Liszt". Un portret de Carol Popp de Szathmary*
XXXIV (1987), p. 64

975 LÁSZLÓ, FRANCISC : *Turneul lui Liszt în Banat, Transilvania, Ţara Românească, Moldova şi Bucovina. Cronologie şi repertoriu*
XXXV (1988), p. 63

976 SÂRBU, CRISTINA : *Primele reprezentaţii wagneriene în România (1863—1920)*
XXXV (1988), p. 67

3. Secolul al XX-lea

Creaţie

977 ALEXANDRESCU, LUCIA-MONICA : *Originalitate şi stil în „Cîntece de pustiu" de Constantin Silvestri*
XXXIII (1986), p. 39

978 GEORGESCU, CORNELIU DAN : *Consideraţii asupra unei muzici „atemporale"*
XXVI (1979), p. 153

979 GRIGORIU, THEODOR : *Pledoarie tîrzie pentru compozitorul Silvestri*
XXXII (1985), p. 43

980 RĂDULESCU, SPERANŢA : *Microstructuri melodice enesciene subordonate principiului sonată*
XXXII (1985), p. 66

981 RĂDULESCU, SPERANŢA : *Relaţii de determinare instituite la nivel formal între textele poetice şi cele muzicale ale ciclului de lieduri op. 15 „Sept chansons de Clément Marot" de George Enescu*
XXVI (1979), p. 55

982 TOMESCU, VASILE : *Valori şi orientări ale muzicii româneşti contemporane*
XXXI (1984), p. 23

983 ZOTTOVICEANU, ELENA : *Observaţii pe marginea lucrărilor pentru pian de George Enescu*
XXIX (1982), p. 42

Interpretare, instituţii, viaţă muzicală

984 ALEXANDRESCU, LUCIA-MONICA : *Climat muzical şi viaţă cotidiană în corespondenţa muzicienilor români* (I)
XXXIV (1987), p. 52

985 ALEXANDRESCU, LUCIA-MONICA : *Climat muzical şi viaţă cotidiană în corespondenţa muzicienilor români* (II)
XXXV (1988), p. 27

986 ALEXANDRESCU, LUCIA-MONICA : *Climat muzical şi viaţă cotidiană în corespondenţa muzicienilor români* (III)
XXXVI (1989), p. 53

987 DUŞA, TRAIAN : *Învăţămîntul muzical la Tîrgu Mureş în prima jumătate a secolului al XX-lea*
XXVII (1980), p. 141

988 IONESCU, GHEORGHE C. : *Muzica corală în tradiţia cultural-artistică a oraşului Ploieşti*
XXXV (1988), p. 71

989 SÎRBUŢ, IOSIF, CÂMPEANU FATYOL, VOICHIŢA : *George Enescu, cetăţean de onoare al oraşului Arad*
XXVIII (1981), p. 153

990 VOICANA, MIRCEA : *Corespondenţă inedită Richard Strauss la Bucureşti* (I)
XXXVI (1989), p. 85

Critică muzicală, muzicologie

991 JAKOVLJEVIĆ, ANDRIJA (Grecia) : *Inventarul manuscriselor muzicale româneşti aflate la mănăstirea Sf. Pavel de la Muntele Athos*
XXIX (1982), p. 35

992 ŞIRLI, ADRIANA : *Repertoriul tematic al manuscriselor psaltice — modalitate de valorificare a patrimoniului muzical naţional*
XXXI (1984), p. 35

993 ZIRRA, ALEXANDRU : *Cîntecul românesc*
XXX (1983), p. 83

994 ZOTTOVICEANU, ELENA : *Contribuţii la cunoaşterea istoriografiei muzicale româneşti în perioada interbelică (M. Gr. Posluşnicu, C. Bobulescu, G. Onciul)*
XXVIII (1981), p. 79

Personalităţi

995 MUŞAT, NICOLAE : *Activitatea unui muzician pedagog : A. L. Ivela*
XXVII (1980), p. 127

996 RUSU, LIVIU : *Dimitrie Cuclin la răspîntia unui veac*
XXXII (1985), p. 70

997 VOICANA, MIRCEA : *Omagiu lui George Enescu*
XXXII (1985), p. 59

III. Recenzii. Bibliografie. Discografie

998 *Acte, documente şi scrisori din Şcheii Braşovului*, Bucureşti, 1980 (Constantin Stihi-Boos)
XXVIII (1981), p. 188

999 ALEXANDRU, TIBERIU : *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii*, Bucureşti, 1978 (Constantin Stihi-Boos)
XXVI (1979), p. 191

1000 ALEXANDRU, TIBERIU : *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii*, vol. II, Bucureşti, 1980 (Constantin Stihi-Boos)
XXVIII (1981), p. 186

1001 *Anuarul de folclor*, vol. V—VII (1984—1986), Cluj-Napoca, 1987 (Stanca Ciobanu)
XXXV (1988), p. 87

1002 BARBU-BUCUR, SEBASTIAN : *Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumânească. I. Catavasier*, Bucureşti, 1981 (Marin Velea)
XXXI (1984), p. 107

1003 BRÂNCUŞI, PETRE : *Muzica românească şi marile ei primeniri*, vol. I—II, Bucureşti, 1978, 1980 (Constantin Stihi-Boos)
XXVII (1980), p. 169

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1004 BREAZUL, GEORGE: *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. I—IV, București, 1966, 1970, 1974, 1977 (Constantin Stihi-Boos)
XXVI (1979), p. 190

1005 BREAZUL, GEORGE: *Scrisori și documente*, vol. I, București, 1984 (Elena Zottoviceanu)
XXXII (1985), p. 101

1006 *Cărți de muzică bizantină apărute în Editura muzicală* (Adriana Șirli)
XXXII (1985), p. 98

1007 CIOBANU, GHEORGHE: *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I—II, București, 1974, 1979 (Constantin Stihi-Boos)
XXVII (1980), p. 162

1008 CIOBANU, GHEORGHE: *Études de musique ancienne roumaine*, București, 1984 (Hrisanta Trebici-Marin)
XXXII (1985), p. 99

1009 *Colecția „Izvoare ale muzicii românești"*, vol. I și II, București, 1976, 1978 (Elena Zottoviceanu)
XXX (1983), p. 102

1010 COMIȘEL, EMILIA: *Folclorul copiilor*, București, 1982 (Corneliu Dan Georgescu)
XXX (1983), p. 101

1011 COSMA, OCTAVIAN LAZĂR: *Hronicul muzicii românești*, vol. V, București, 1983 (Constantin Stihi-Boos)
XXXI (1984), p. 108

1012 COSMA, OCTAVIAN LAZĂR: *Hronicul muzicii românești*, vol. VI, București, 1984 (Constantin Stihi-Boos)
XXXII (1985), p. 100

1013 *Enesciana II—III. Georges Énesco, musicien complexe*, București, 1981 (Hrisanta Petrescu)
XXIX (1982), p. 98

1014 FIRCA, CLEMANSA-LILIANA: *Catalogul tematic al creației lui George Enescu*, vol. I (1886—1900), București, 1985 (Elena Zottoviceanu)
XXXIII (1986), p. 91

1015 GEORGESCU, CORNELIU-DAN: *Jocul popular românesc, tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale*, București, 1984 (Hrisanta Trebici-Marin)
XXXIII (1986), p. 90

1016 GHIRCOIAȘIU, ROMEO: *Studii enesciene*, București, 1981 (Constantin Stihi-Boos)
XXIX (1982), p. 97

1017 GRIGORIU, THEODOR, *Muzica și nimbul poeziei*, București, 1987 (Iosif Sava)
XXXIV (1987), p. 94

1018 KADEN, CHRISTIAN: *Hirtensignale = Musikalische Syntax und kommunikative Praxis*, Leipzig, 1977 (Elena Zottoviceanu)
XXVI (1979), p. 194

1019 LENOIR, YVES: *Folklore et transcendance dans l'œuvre américaine Béla Bartók (1940—1945)*, Louvain-la-Neuve, 1986 (Francisc László)
XXXVI (1989), p. 109

1020 MANOLIU, GEORGE: *George Enescu poet și gînditor al vorii*, București, 1986 (Anisia Popescu-Deveselu)
XXXIV (1987), p. 94

1021 *Marile evenimente ale anilor 1848 și 1918 și muzica românească*, București, 1979 (Adriana Șirli)
XXVI (1979), p. 193

1022 MOISESCU, TITUS: *Prolegomene bizantine*, București, 1985 (Ozana Alexandrescu)
XXXV (1988), p. 89

1023 NEMESCU, OCTAVIAN: *Capacitățile semantice ale muzicii*, București, 1983 (Liviu Dănceanu)
XXXI (1984), p. 109

1024 PEJOVIĆ, ROXANDA: *Predstave muzičkih instrumenata u srednovekovnoj Srbiji* (Instrumente muzicale în Serbia medievală), Belgrad, 1985 (Ianca Staicovici)
XXXIV (1987), p. 95

1025 PENNINGTON, ANNE E.: *Muzica în Moldova medievală*, București, 1985 (Hrisanta Trebici-Marin)
XXXIII (1986), p. 89

1026 SULIȚEANU, GHIZELA: *Folclor muzical din județul Brăila. Balada sau cîntecul bătrînesc*, Brăila-București, 1980 (Constantin Stihi-Boos)
XXIX (1982), p. 96

1027 *Școala muzicală de la Putna. Manuscrisul nr. 56/544/576, I, Antologhion*, București, 1980 (Adriana Șirli)
XXVIII (1981), p. 184

1028 *Școala muzicală de la Putna. Manuscrisul nr. 12/Leipzig. Antologhion*, București, 1985 (Hrisanta Trebici-Marin)
XXXIV (1987), p. 93

1029 ȘIRLI, ADRIANA: *Repertoriul tematic al manuscriselor muzicale bizantine și postbizantine (secolele XIV—XIX)*, vol. I, *Anastasimatarul*, București, 1986 (Marin Ionescu)
XXXIII (1986), p. 90

1030 ȘORBAN, ELENA MARIA: *Vigiliale*, București, 1986 (Titus Moisescu)
XXXVI (1989), p. 108

1031 TREBICI-MARIN, HRISANTA: *Anastasimatarul de la Cluj-Napoca. Ms. 1 106*, București, 1985 (Marin Ionescu)
XXXIII (1986), p. 89

1032 VANCEA, ZENO: *Creația muzicală românească în secolele XIX—XX*, vol. II, București, 1978 (Elena Zottoviceanu)
XXVII (1980), p. 172

Bibliografie — Muzică

1033 XXVI (1979), p. 197
1034 XXVII (1980), p. 175
1035 XXVIII (1981), p. 191
1036 *Indicele analitic al revistei „Studii și cercetări de istoria artei, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, XXI—XXV (1974—1978)*
XXVII (1980), p. 177

Discografie

1037 XXVIII (1981), p. 193 (Hrisanta Petrescu)

IV. Cronica

a. *Viață muzicală. Muzică, muzicologie*

1038 XXVI (1979), p. 176 (Radu Stan)
1039 XXVII (1980), p. 150 (Radu Stan)
1040 XXVIII (1981), p. 166 (Viorel Crețu)
1041 *Centenarul Enescu pe meridianele globului* (Viorel Cosma)
XXIX (1982), p. 87
1042 *Prime audiții de George Enescu* (Clemansa-Liliana Firca)
XXXVI (1989), p. 101

b. *Agenda colocviilor științifice ale Institutului de istoria artei. Sesiuni, simpozioane. Viața științifică*

1043 XXXIII (1986), p. 82
1044 XXXIV (1987), p. 98
1045 XXXV (1988), p. 83

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1046 XXXVI (1989), p. 101
1047 *Al X-lea Festival internaţional „George Enescu" — Simpozionul de muzicologie, Bucureşti, 1985* (Elena Zottoviceanu)
XXXIII (1986), p. 82
1048 *Cîteva precizări în legătură cu „Sonata I pentru pian şi violoncel op. 26, nr. 1 în fa minor" de Geroge Enescu* (Clemansa-Liliana Firca)
XXXV (1988), p. 84
1049 *Din viaţa ştiinţifică a Institutului de istoria artei* (Hrisanta Petrescu)
XXIX (1982), p. 91
1050 *O sesiune de muzicologie la Seminarul de studii american de la Salzburg* (Elena Zottoviceanu)
XXVI (1979), p. 179
1051 *Precizări în legătură cu valorificarea ineditelor lui George Enescu* (Mircea Voicana)
XXXVI (1989), p. 102
1052 *Simpozionul de muzicologie „Stevan Mokranjac" de la Negotin (R. S. F. Iugoslavia)* (Lucia Alexandrescu, Elena Zottoviceanu)
XXVIII (1981), p. 169
1053 *Simpozionul internaţional „Musica Antiqua Europae Orientalis" Bydgoszcz, septembrie 1978* (Elena Zottoviceanu)
XXVI (1979), p. 179
1054 *Simpozionul „Musica Antiqua Europae Orientalis", Bydgoscz, 1985*
XXXIII (1986), p. 83

c. *Călătorii*

1055 *Călătorie de studii în S.U.A.* (Hrisanta Marin)
XXXI (1984), p. 97
1056 *Călătorii de studii în Suedia şi R. S. F. Iugoslavia* (Elena Zottoviceanu)
XXXIII (1986), p. 84
1057 *Documentare în Danemarca* (Hrisanta Trebici-Marin)
XXXIII (1986), p. 84
1058 *O călătorie în Statele Unite* (Adriana Şirli)
XXVIII (1981), p. 170
1059 *Prezenţe româneşti peste hotare ale cercetătorilor români de istoria muzicii şi cinematografiei* (Elena Zottoviceanu, Adriana Şirli)
XXX (1983), p. 95

C. CINEMATOGRAFIE

I. Generalităţi. Teoria, estetica, eritica şi sociologia filmului

1060 DEAC, VALERIU : *De la imaginea „tatălui" la clipul video : altitudini faţă de imaginar*
XXXV (1988), p. 57
1061 LITTERA, GEORGE : *Cinemateca şi cultura cinematografică a publicului*
XXIX (1982), p. 74
1062 LITTERA, GEORGE : *Recitindu-l pe Iliu : actualitatea discuţiei despre stil*
XXVIII (1981), p. 35
1063 POTRA, FLORIAN : *Literatura ca „experienţă culturală" a cineastului*
XXXVI (1989), p. 61
1064 POTRA, FLORIAN : *Pentru o „aesthetica in motu" a filmului contemporan*
XXVIII (1981), p. 27
1065 POTRA, FLORIAN : *Pledoarie pentru „filmul de autor"*
XXXV (1988), p. 35
1066 POTRA, FLORIAN : *Probleme de receptare estetică a spectacolului cinematografic*
XXIX (1982), p. 66
1067 POTRA, FLORIAN : *Reţelele lui Petri : Scenarii şi procese concurente*
XXXIV (1987), p. 58
1068 POTRA, FLORIAN : *Spaţiul cinematografic*
XXXII (1985), p. 84
1069 RÎPEANU, BUJOR T. : *Publicistica cinmatografică românească în deceniile trei-cinci. Etape. Coordonate. Evoluţie*
XXVII (1980), p. 87
1070 SERAFIM, OANA : *Tipuri de structurări ale spaţiului filmic în cinematograful românesc contemporan*
XXX (1983), p. 77
1071 VASILESCU, OLTEEA : *Critica românească de film în deceniul al şaselea* (I)
XXX (1983), p. 69

II. Producţia de film. Spectacolul cinematografic. Analiza de film

1072 RÎPEANU, B[UJOR] T. : *Aurel Petrescu*
XXVI (1979), p. 105
1073 CERNAT, MANUELA : *Adevăr şi ficţiune în filmul mediteranean de război*
XXX (1983), p. 60
1074 CERNAT, MANUELA : *De la realism la realism fantastic în lecturile cinematografice ale lui I. L. Caragiale*
XXIX (1982), p. 18
1075 CERNAT, MANUELA : *Filmul ca document al epocii şi mărturie a prezenţei unor mari actori români în studiourile europene*
XXXIII (1986), p. 43
1076 CERNAT, MANUELA: *Horia Igiroşanu*
XXVI (1979), p. 108
1077 CERNAT, MANUELA : *Portrete de regizori contemporani : Dan Piţa, Alexandru Tatos, Sergiu Nicolaescu*
XXXV (1988) p. 45
1078 CERNAT, MANUELA : *Societatea cinematografică româno-italiană (CINEROMIT)*
XXXVI (1989), p. 71
1079 CREANGĂ, IOANA : *Cornel Dumitrescu*
XXVI (1979), p. 117
1080 CRISTIAN, CORNEL : *Eftimie Vasilescu*
XXVI (1979), p. 121
1081 LAZĂR, IOAN : *Două secvenţe antologice în „Moara cu noroc" de Victor Iliu*
XXVII (1980) p. 117
1082 LITTERA, GEORGE : *Ion Şahighian*
XXVI (1979) p. 101
1083 LITTERA, GEORGE : *Marin Iorda*
XXVI (1979), p. 114
1084 LITTERA, GEORGE : *Repere în evoluţia stilistică a filmului de animaţie românesc*
XXXII (1985), p. 36
1085 PETRESCU, RADU ANESTE : *Vocaţia politică a cinematografului românesc contemporan*
XXVII (1980), p. 97
1086 POTRA, FLORIAN : *Analiza provizorie a producţiei cinematografice din ultimul deceniu (1976—1985)*
XXXIII (1986), p. 46

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1087 POTRA, FLORIAN: *Evocarea trecutului în filmul românesc*
XXXI (1984), p. 28

1088 VASILESCU, OLTEEA: *Confluența artelor în comedia cinematografică românească*
XXXII (1985), p. 89

1089 VASILESCU, OLTEEA: *Un mare cineast uitat: Lupu Pick*
XXVIII (1981), p. 87

III. Recenzii. Bibliografii

1090 CARABĂȚ, DUMITRU: *De la cuvînt la imagine*, București, 1987 (Daniela Gheorghe)
XXXV (1988), p. 91

1091 CĂLINESCU, PAUL: *Proiecții în timp. Amintirile unui cineast*, București, 1982 (George Littera)
XXX (1983), p. 103

1092 CERNAT, MANUELA: *A Concise History of the Romanian Film*, București, 1982 (Cristina Corciovescu)
XXX (1983), p. 102

1093 DUMA, DANA: *Autoportretele filmului*, București, 1983 (Daniela Gheorghe)
XXXI (1984), p. 110

1094 FONDANE, BENJAMIN: *Écrits pour le cinéma*, Paris, 1984 (Olteea Vasilescu)
XXXIII (1986), p. 92

1095 POTRA, FLORIAN: *Aurul filmului*, vol. II, *Opere evocînd prezentul*, București, 1987 (Olteea Vasilescu)
XXXV (1988), p. 90

1096 POTRA, FLORIAN: *Reconstruiri*, București, 1981 (Ion Toboșaru)
XXIX (1982), p. 95

1097 STERIADE, ȘTEFANA, CÂMPEANU, PAVEL: *Oamenii și filmul*, București, 1985 (Olteea Vasilescu)
XXXIV (1987), p. 97

1098 VASILESCU, OLTEEA: *Lanterna cu amintiri*, București, 1987 (Cristina Corciovescu)
XXXIV (1987), p. 96

Bibliografie

1099 *Indicele analitic al revistei „Studii și cercetări de istoria artei", seria Teatru, Muzică, Cinematografie XXI—XXV (1974—1978)*
XXVII (1980), p. 181

IV. Cronica

a. *Film — filmologie*

1100 XXVI (1979), p. 79 (Manuela Cernat)
1101 XXVII (1980), p. 153 (Olteea Vasilescu)
1102 XXVIII (1981), p. 171 (Manuela Cernat)

b. *Agenda colocviilor științifice ale Institutului de istoria artei. Sesiuni științifice*

1103 XXXIII (1986), p. 82
1104 *Din viața științifică a Institutului de istoria artei* (Iolanda Soare)
XXXI (1984), p. 96

c. *Călătorii*

1105 *Prezențe românești peste hotare ale cercetătorilor români de istoria muzicii și cinematografiei* (Manuela Cernat)
XXX (1983), p. 95

D. INDICE DE NUME DE AUTORI

(Studii, note, recenzii, cronică)*

Acterian (Arșavir), 844.
Alexandrescu (Lucia-Monica), 977, 984, 985, 986, 1052 (c).
Alexandrescu (Ozana), 1022 (r).
Alterescu (Simion), 830, 845
Andronache (Elena), 823.
Arțăreanu (Daniela), 894 (r).

Berlogea (Ileana), 824, 858, 879, 880, 893 (r), 932 (r), 953 (c).
Berzuc (Iolanda), 831, 832, 846, 859, 874, 909 (r), 1104 (c).

Catrina (Constantin), 960, 969, 970.
Cazaban (Ion), 803, 833, 847, 848, 849, 850, 881, 895 (r), 896 (r), 899 (r), 906 (r), 917 (r), 919 (r), 920 (r), 922 (r), 929 (r), 935 (r), 947 (c), 954 (c), 955 (c).
Ceaușu (Gheorghe), 804.
Cernat (Manuela), 910 (r), 956 (c), 1073, 1074, 1075, 1076, 1077, 1078, 1100 (c), 1102 (c), 1105 (c).
Chiriță (George), 888.
Ciobanu (Gheorghe), 961.
Ciobanu (Stanca), 1101 (r).
Cioculescu (Acad. Șerban), 834.
Cîmpeanu Fatyol (Voichița), 989.
Corciovescu (Cristina), 1092 (r), 1098 (r).
Cosma (Viorel), 1041 (c).
Creangă (Ioana), 1079.
Crețu (Viorel), 1040 (c).
Cristian (Cornel), 1080.
Cucu (Silvia), 851.

Dănceanu (Liviu), 1023 (r).
Deac (Valeriu), 1060.
Drimba (Lucian), 825, 835.
Dușa (Traian), 987.

Faur (Viorel), 971.
Firca (Clemansa-Liliana), 1042 (c), 1048 (c).
Firca (Gheorghe), 957.
Florea (Mihai), 852, 860, 861, 862, 863, 864.

Georgescu (Corneliu Dan), 978, 1010 (r).
Gheorghe (Daniela), 865, 866, 882, 889, 911 (r), 915 (r), 923 (r), 948 (c), 1090 (r), 1093 (r).
Gheorghiu (Mihnea), 806, 836.
Grigoriu (Theodor), 979.

Hass (Adriana), 807.

* Abrevieri: r = recenzie; c = cronică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ionescu (Gheorghe C.) 972, 973, 988.
Ionescu (Marin), 1029 (r), 1031 (r).
Ionescu (Medeea), 837, 853, 867, 914 (r), 944 (c), 945 (c), 946 (c), 949 (c).

Jakovljević (Andrija), 991.
Jalobeanu (Anca), 958.

László (Francisc), 974, 975, 1019 (r).
Lazăr (Ioan), 1081.
Littera (George), 1061, 1062, 1082, 1083, 1084, 1091 (r).

Mašek (V. E.), 913 (r).
Mălinaș (Constantin), 912 (r).
Mărgineanu (Ioana), 808, 854, 868, 869, 884, 885, 886, 897 (r), 898 (r), 901 (r), 905 (r), 926 (r), 927 (r), 928 (r), 939 (r).
Mihăilescu (Dan C.), 855.
Mihuț (Lizica), 838, 839, 856.
Moisescu (Titus), 962, 1030 (r).
Moraru (Mihai), 826, 827.
Munteanu (Elisabeta), 857, 870, 871, 930 (r).
Mușat (Nicolae), 995.

Paraschivescu (Constantin), 872, 902 (r).
Pavel (Emilia), 828.
Petrescu (Hrisanta) — a se vedea Trebici-Marin (Hrisanta).
Petrescu (Ioana Em.), 840.
Petrescu (Radu Aneste), 1085.
Pippidi (Andrei), 841.
Popa (Mircea), 829.
Popescu (Ana Maria), 873, 903 (r), 904 (r), 921 (r).
Popescu-Deveselu (Anisia), 1020 (r).
Popovici (Adriana-Marina), 887.
Potra (Florian), 1063, 1064, 1065, 1066, 1067, 1068, 1086, 1087.

Rădulescu (Mihai), 809, 810, 933 (r).
Rădulescu (Speranța), 980, 981.
Ripeanu (Bujor T.), 1069, 1072.
Rusu (Liviu), 996.

Sârbu (Cristina), 976.
Sava (Iosif), 1017 (r).
Serafim (Oana), 1070.
Sipoș (Doina), 811.
Sîrbuț (Iosif), 989.
Soare (Iolanda) — a se vedea Berzuc (Iolanda).
Staicovici (Ianca), 1024 (r).
Stan (Radu), 1038 (c), 1039 (c).
Stihi-Boos (Constantin), 916 (r), 998 (r), 999 (r), 1000 (r), 1003 (r), 1004 (r), 1007 (r), 1011 (r), 1012 (r), 1016 (r), 1026 (r).
Suceava (Daniel), 959.

Șirli (Adriana), 964, 992, 1006 (r), 1021 (r), 1027 (r), 1058 (c), 1059 (c).

Tertulian (N.), 812.
Theodorescu (Răzvan), 954 (c).
Toboșaru (Ion), 813, 814, 815, 816, 817, 818, 842, 875, 900 (r), 907 (r), 908 (r), 931 (r), 937 (r), 938 (r), 1096 (r).
Tomescu (Vasile), 982.
Trebici-Marin (Hrisanta), 963, 965, 1008 (r), 1013 (r), 1015 (r), 1025 (r), 1028 (r), 1037 (c), 1049 (c), 1055 (c), 1057 (c).

Vasilescu (Olteea), 1071, 1088, 1089, 1094 (r), 1095 (r), 1097 (r), 1101 (c).
Vasiliu (Mihai), 876, 877, 878, 936 (r).
Velea (Marin), 1002 (r).
Vodă Căpușan (Maria), 925 (r).
Voicana (Mircea), 990, 997, 1051 (c).

Zamfirescu (Ion), 819, 820, 821, 822, 843, 890, 891, 892, 918 (r), 924 (r), 934 (r).
Zirra (Alexandru), 993.
Zottoviceanu (Elena), 966, 967, 968, 983, 994, 1005 (r), 1009 (r), 1014 (r), 1018 (r), 1032 (r), 1047 (c), 1050 (c), 1052 (c), 1053 (c), 1056 (c), 1059 (c).

E. INDICE DE NUME*

Acterian (Haig), 844.
Antonescu (Victor), 856

Bartók (Bela), 1019 (r).
Bârsan (Zaharia), 854, 903 (r).
Blaga (Lucian), 855.
Bobulescu (Constantin), 994.
Brezeanu (Ion), 856.

Cantemir (Dimitrie), 962.
Caragiale (I.L.), 830, 833, 834, 836, 842, 843, 902 (r), 920 (r), 932 (r), 1074.
Caragiale (Iorgu), 895.
Craig (Edward Gordon), 844.
Cuclin (Dimitrie), 996.

Damé (Frédéric), 832.
De Max, 848.

Dragomirescu (Mihail), 846.
Dumitrescu (Cornel), 1079.

Enescu (George), 980, 981, 983, 989, 997, 1013 (r), 1014 (r), 1016 (r), 1020 (r), 1041 (c), 1042 (c), 1047 (c), 1048 (c), 1051 (c).

Filothei sin Agăi Jipei, 1002 (r).

Goga (Octavian), 852.
Guga (Romulus), 869.

Igiroșanu (Horia), 1076.
Iliu (Victor), 1062, 1081.
Iorda (Marin), 1083.
Ivela (A.L.), 995.

Liszt (Franz), 974, 975.
Lovinescu (Horia), 860, 865, 923 (r).

* Abrevieri : r = recenzie ; c = cronică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Macarie Ieromonahul, 973.
Marot (Clément), 981.
Meyerhold, 848.
Mokranjac (Steven), 1052 (c).

Nicolaescu (Sergiu), 1077.

Onciul (G.), 994.

Pătruţ (Picu), 826.
Petrescu (Aurel), 1072.
Petrescu (Camil), 859, 874, 882, 913 (r), 914 (r).
Petrescu (I.D.), 961.
Petri, 1067.
Pick (Lupu), 1089.
Piţa (Dan), 1077.
Popovici (Timotei), 970.
Poslușnicu (M. Gr.), 994.

Racoviţă-Sphinx (D.D.), 831.
Rădulescu (Ion Eliade), 859.

Sava (Ion), 919 (r).
Shakespeare, 916 (r).
Silvestri (Constantin), 977, 979.
Stanca (Radu), 930 (r).
Strauss (Richard), 990.
Szathmary (Carol Popp de), 974.

Șahighian (Ion), 1082.
Ștephănescu (Victor G.), 850.

Tatos (Alexandru), 1077.

Vasilescu (Eftimie), 1080.
Voinescu (Alice), 934 (r).

Wagner (Richard), 976.
Wellesz (Egon), 961.

Zamfirescu (G. M.), 851, 935 (r).
Zirra (Alexandru), 993.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ
SYNTHESIS — BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE
REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR
REVISTA DE FILOSOFIE
REVISTA ISTORICĂ
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE ŞI ARHEOLOGIE
DACIA, REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 37, P. 1–130, BUCUREŞTI, 1990

Tiparul executat la I. P. Universul Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 35

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro